XVIII
ÉTUDES SUR LE 18e SIÈCLE
46

Destouches et la vie théâtrale



ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES 2018

ÉTUDES SUR LE XVIIIe SIÈCLE

Revue fondée par Roland Mortier et Hervé Hasquin

GROUPE D'ÉTUDE DU XVIIIe SIÈCLE

Écrire à :
Valérie André : vandre@ulb.ac.be
Brigitte D'Hainaut-Zveny : Brigitte.DHainaut @ulb.ac.be

ou à l'adresse suivante :
Groupe d'étude du XVIIIe siècle
Université libre de Bruxelles (CP 175/01)
Avenue F.D. Roosevelt 50
B – 1050 Bruxelles

Destouches
et la vie théâtrale

ISBN 978-2-8004-1638-0
ISSN 0772-1358
D/2018/0171/9

Avenue Paul Héger 26 - 1000 Bruxelles (Belgique)

Imprimé en Belgique

EDITIONS@ulb.ac.be

www.editions-universite-bruxelles.be

En couverture : *Portrait de Philippe Néricault Destouches*
par Nicolas de Largillierre (1741).

Publié avec l'aide financière du
Fonds de la recherche scientifique – FNRS

ÉTUDES SUR LE 18e SIÈCLE 46

Destouches et la vie théâtrale

Sous la direction de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Martial Poirson et Catherine Ramond

Avec la collaboration éditoriale de Valérie André

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES 2018

Dans la même collection

3. Les préoccupations économiques et sociales des philosophes, littérateurs et artistes au XVIII[e] siècle, 1976
4. Bruxelles au XVIII[e] siècle, 1977
7. L'Europe et les révolutions (1770-1800), 1980
9. La noblesse belge au XVIII[e] siècle, 1982
11. Idéologies de la noblesse, 1984
12. Une famille noble de hauts fonctionnaires : les Neny, 1985
14. Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIII[e] siècle, 1987
15. Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIII[e] siècle, 1988
16. Deux aspects contestés de la politique révolutionnaire en Belgique : langue et culte, 1989
17. Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec, 1990
18. Rocaille. Rococo, 1991
19. Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIII[e] siècle, 1992
20. Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780), Michèle Galand, 1993
21. Patrice-François de Neny (1716-1784). Portrait d'un homme d'État, Bruno Bernard, 1993
22. Retour au XVIII[e] siècle, 1995
23. Autour du père Castel et du clavecin oculaire, 1995
24. Jean-François Vonck (1743-1792), 1996
25. Parcs, jardins et forêts au XVIII[e] siècle, 1997
26. Topographie du plaisir sous la Régence, 1998
27. La haute administration dans les Pays-Bas autrichiens, 1999
28. Portraits de femmes, 2000
29. Gestion et entretien des bâtiments royaux dans les Pays-Bas autrichiens (1715-1794). Le Bureau des ouvrages de la Cour, Kim Bethume, 2001
30. La diplomatie belgo-liégeoise à l'épreuve. Étude sur les relations entre les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège au XVIII[e] siècle, Olivier Vanderhaegen, 2003
31. La duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles, 2003
32. Bruxellois à Vienne. Viennois à Bruxelles, 2004
33. Les théâtres de société au XVIII[e] siècle, 2005
34. Le XVIII[e], un siècle de décadence ?, 2006
35. Espaces et parcours dans la ville. Bruxelles au XVIII[e] siècle, 2007
36. Lombardie et Pays-Bas autrichiens. Regards croisés sur les Habsbourg et leurs réformes au XVIII[e] siècle, 2008
37. Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas, 2009
38. Portés par l'air du temps : les voyages du capitaine Baudin, 2010
39. La promenade au tournant des XVIII[e] et XIX[e] siècles (Belgique – France – Angleterre), 2011
40. Jean-Jacques Rousseau (1712-2012). Matériaux pour un renouveau critique, 2013
41. Marie-Adélaïde de Savoie (1685-1712). Duchesse de Bourgogne, enfant terrible de Versailles, 2014
42. Écrire les sciences, 2015
43. Corrélations : les objets du décor au siècle des Lumières, 2015
44. Femmes des anti-lumières, femmes apologistes, 2016
45. Cinquante nuances de rose. Les affinités électives du prince de Ligne, 2018

Hors série

1. La tolérance civile, édité par Roland Crahay, 1982
2. Les origines françaises de l'antimaçonnisme, Jacques Lemaire, 1985
3. L'homme des Lumières et la découverte de l'Autre, édité par Daniel Droixhe et Pol-P. Gossiaux, 1985
4. Morale et vertu, édité par Henri Plard, 1986
5. Emmanuel de Croÿ (1718-1784). Itinéraire intellectuel et réussite nobiliaire au siècle des Lumières, Marie-Pierre Dion, 1987
6. La Révolution liégeoise de 1789 vue par les historiens belges (de 1805 à nos jours), Philippe Raxhon, 1989
7. Les savants et la politique à la fin du XVIII[e] siècle, édité par Gisèle Van de Vyver et Jacques Reisse, 1990
8. La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du musée de Bruxelles, Christophe Loir, 1998
9. Vie quotidienne des couvents féminins de Bruxelles au siècle des Lumières (1754-1787), Marc Libert, 1999
10. L'émergence des beaux-arts en Belgique : institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835), Christophe Loir, 2004
11. Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799), Ling-Ling Sheu, 2005
12. Population, commerce et religion au siècle des Lumières, Hervé Hasquin, 2008

Des volumes des Études sur le XVIII[e] siècle sont accessibles en ligne (www.editions-universite-bruxelles.be).

Introduction

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Martial Poirson et Catherine Ramond

Destin privé d'un homme public

Fils d'un écrivain et organiste à l'Église Saint-Étienne de Tours, selon son extrait de baptême, Philippe Néricault Destouches (1680-1754) est tour à tour comédien ambulant, soldat, diplomate et espion. S'il réussit de façon assez médiocre dans la première activité, souvent occultée par ses biographes, les autres lui apportent fortune et réputation : protégé par le marquis de Puisieulx, ambassadeur de Suisse, puis par la duchesse du Maine, qui en fait un familier des Grandes Nuits de Sceaux, il est également distingué par le Régent, le duc d'Orléans, qui lui confie une mission diplomatique en Angleterre aux côtés du cardinal Dubois. Ce parcours brillant lui permet de devenir ministre plénipotentiaire et de faire l'acquisition du domaine de Fortoiseau, à une lieue de Melun, où il se retire dès les années 1727 pour savourer une vie pieuse et studieuse, entouré de sa famille, travaillant notamment à la révision de ses grandes pièces. Grand commis d'État, Destouches fait par conséquent figure d'homme public accompli, même lorsqu'il se met au service du pouvoir de façon occulte. L'intensité de sa vie sociale contraste avec la radicalité de sa « retraite » campagnarde, souvent évoquée dans des œuvres telles que *Les Philosophes amoureux* (1729), avant d'être expérimentée dans son existence. Ne fait-il pas dire à Ariste, qui apparaît en robe de chambre dans la scène d'exposition du *Philosophe marié*, « Ma retraite est mon Louvre, et j'y commande en roi » ?

Cependant Destouches n'hésite pas, dans la dédicace de *L'Obstacle imprévu ou l'obstacle sans obstacle* (1717) adressée au Régent Philippe d'Orléans, à établir un parallèle entre le Prince et l'auteur dramatique, mettant sur la voie d'une porosité entre fonctions politiques et expérimentations esthétiques :

> Les princes comme vous font leur félicité de répandre la joie dans les États qu'ils gouvernent, et les auteurs comiques, ministres en cela des intentions d'un bon

> prince, tâchent à nourrir cette joie innocente ; ils travaillent même à la rendre utile par une peinture de mœurs plus utile peut-être à les corriger que les leçons sévères des philosophes.

Publiées entre 1710 et 1762 pour les œuvres posthumes, les vingt-sept pièces de Destouches (abstraction faite des esquisses, scènes détachées et œuvres inachevées), dont dix-neuf sont créées à la Comédie-Française, signalent un profond renouveau esthétique et idéologique. Il préfigure, plus qu'il n'annonce, dans une large mesure, le genre dramatique sérieux, autrement dit le drame. Ces comédies pâtissent cependant d'un flou terminologique qui les a rendues vulnérables à la critique, prompte à les assimiler au répertoire considéré comme « mixte » ou « intermédiaire » du temps et à pointer du doigt le caractère « romanesque » des intrigues ou « bavard » des personnages, épinglés pour leur excès de sensibilité, sinon de sensiblerie. Une telle stigmatisation semble s'être transmise, sans solution de continuité, jusqu'à nos jours.

Une poétique trouble

Ces « comédies », selon le terme générique que revendique Destouches pour qualifier la plupart de ses pièces et dont il s'explique dans les nombreux paratextes (préfaces, lettres, critiques) accompagnant leur éditions, souvent copieusement remaniées, comme en témoignent les manuscrits de souffleur conservés à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, attestent d'une certaine prise de distance par rapport à la comédie d'intrigue, au profit d'une synthèse originale entre comédie de caractère et comédie de mœurs à visée éthique.

Les premières comédies de Destouches sont des imitations/adaptations de Molière ou des transpositions des *Caractères* de La Bruyère, bâties sur le modèle de la comédie de caractère (*L'Ingrat*, *L'Irrésolu*, *Le Médisant*), dans laquelle il s'illustre bientôt avec *Le Dissipateur ou L'Honnête friponne* et surtout *Le Glorieux*, énorme succès de scène à la Comédie-Française en 1732, servi par une distribution prestigieuse : le rôle éponyme a été conçu spécialement pour le Comédien-Français Quinault-Dufresne. Ce qui ne l'empêche pas d'être tourné en parodie par Favart au Théâtre des Marionnettes et par Boissy à la Comédie-Italienne. Mais il entreprend conjointement une œuvre plus personnelle et devient, avec Nivelle de La Chaussée, l'un des pourvoyeurs de la comédie nouvelle, qu'on a longtemps qualifiée abusivement de « larmoyante », notamment avec *Le Philosophe marié ou Le Mari honteux de l'être* (1727), l'un des plus grands succès du siècle. Il est ainsi l'un des principaux artisans de la moralisation du genre comique, après les excès satiriques de la comédie de mœurs de la génération « post-moliéresque » dont il cherche à se démarquer avec netteté : il aborde avec sérieux, en cinq actes et généralement en vers, les questions de société inspirées de l'actualité, notamment lorsqu'elles engagent l'arbitrage de faits relevant de l'opinion publique. Avec lui et quelques-uns de ses contemporains, au premier rang desquels Marivaux, Gresset ou encore le premier Voltaire, la comédie opère un revirement axiologique profond : l'objectif n'est plus, comme chez les post-moliéresques, tels Baron, Dancourt, Dufresny, Legrand ou de façon plus ambiguë, le premier Regnard, de faire rire le spectateur par l'exhibition du vice triomphant, mais au contraire de le faire pleurer au spectacle édifiant de la vertu mise à l'épreuve et parfois même sacrifiée dans une action aussi pathétique que sublime. Autrement dit, il ne suffit plus

au théâtre de « faire rire les honnêtes gens », comme le préconisait Molière, mais de réformer les mœurs et bientôt, d'éduquer le peuple. Lycandre, dans le monologue liminaire de *L'Envieux*, pose sans équivoque les bases poétiques du genre, et fait observer son inadéquation aux sensibilités des spectateurs du temps :

> Un philosophe timide, un ami prudent et discret, une femme vertueuse, une belle-sœur capricieuse, un financier brutal, un père tendre et honnête homme, un courtisan fin railleur ; des mœurs vraies, de la morale, des caractères sérieux, des contrastes, des plaisanteries qui ne naissent que du sujet ; pas le moindre écart ; point de paroles licencieuses. Tout y respire l'honneur, la modestie, la vertu, mœurs gothiques ; cela ne saurait prendre aujourd'hui : et le parterre me fera raison, sans doute, de l'audace d'un auteur qui veut plaire en instruisant. Cependant le cœur me bat, et j'ai des pressentiments qui m'effrayent. [1]

Tout en perpétuant la tradition des comédies d'intrigue, de caractère ou de mœurs, le siècle donne ses lettres de noblesse à la « comédie nouvelle » ou sentimentale : la vertu mise à l'épreuve y est finalement récompensée, non sans sacrifices, permettant de concilier goût pour les péripéties scabreuses et valeur édifiante, à la manière de Regnard ou Marivaux. Il se fait ainsi le dépositaire de la tradition de la « haute comédie » et de son « noble comique » [2], seul à même, selon lui, de « ne tendre jamais qu'à tout ce qui peut maintenir l'ordre et contribuer au bien de la société » [3]. Sa dramaturgie est fondée sur une pédagogie des larmes, à l'instar de la comédie larmoyante de Nivelle de La Chaussée, l'objectif revendiqué par Destouches étant « ce fond touchant, intéressant, pathétique qu'on dérobe quelquefois à Melpomène pour transposer à Thalie le don des larmes » [4]. Il s'agit de moraliser le rire en le réconciliant avec la philosophie, autrement dit de faire de véritables « leçons de morale en action » [5] de ces comédies d'un nouveau genre face auxquelles la critique demeure partagée : comédie « moralisante » (Jacques Truchet), « comédie moralisatrice » (Aleksandra Hoffmann-Liponska) ou « comédie nouvelle » (Jean Dagen), la dramaturgie mise en œuvre par Destouches peut à bon droit apparaître comme une transposition théâtrale de l'esprit des moralistes. Elle peut y être apparentée, aussi bien par le style aphoristique auquel on la réduit parfois, n'en retenant que des maximes isolées (« Les absents ont toujours tort », « La critique est aisée et l'art est difficile », « Chassez le naturel il revient au galop », inspiré par Horace), que par sa clairvoyance ironique sans acrimonie dans la description des motifs et ressorts psychiques [6].

---

[1] Philippe NÉRICAULT DESTOUCHES, *L'Envieux ou la Critique du Philosophe marié*, comédie en un acte et en prose, Paris, Prault Père, 1736, in-12°, scène 1, p. 7.

[2] *Id.*, Prologue de *L'Ambitieux et l'Indiscrète* (1737), scène 4, *in Œuvres dramatiques de Néricault Destouches*, Paris, Prault, 1772, vol. VII, p. 278.

[3] *Id.*, « Lettre à M. le C. de C*** qui l'avait traité de philosophe et d'esprit fort », *in Œuvres de M. Destouches*, La Haye, Benjamin Gibert, vol. X, p. 54.

[4] *Id.*, Lettre sur *L'Amour usé* (1742), *in Œuvres dramatiques de Néricault Destouches*, Prault, 1772, vol. VII, p. 130.

[5] Félix GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin (1910), 1971 p. 28-29.

[6] C'est l'hypothèse de Jean Dagen dans son introduction à *La Chaussée, Destouches, et la comédie nouvelle au XVIIIe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 17-18.

Il est donc loisible de voir dans la dramaturgie de Destouches l'une des principales préfigurations du drame, aussi bien par sa construction esthétique que par sa finalité idéologique. La comédie nouvelle critique les stéréotypes du temps, comme dans *Le Philosophe marié* (1727), pièce la plus jouée à la Comédie-Française entre 1715 et 1750, avec 30 000 spectateurs pour 32 représentations l'année de création, et 80 000 spectateurs pour 163 représentations jusqu'en 1750. Louant les mérites d'un amour conjugal bourgeois tourné en ridicule par le libertinage de la noblesse, ce portrait à charge du dévoiement des mœurs conjugales fait école et inspire de nombreuses œuvres ultérieures : *Le Préjugé à la mode* (1735) de Nivelle de La Chaussée, *Le Préjugé vaincu* (1746) de Marivaux, ou *Nanine ou Le Préjugé vaincu* (1749) de Voltaire. C'est donc dans une perspective sérielle qu'il faut relire ses pièces (et à plus forte raison leurs parodies) qui font écho les unes aux autres et s'inscrivent dans de véritables cycles dramaturgiques.

Un héritier infidèle

Le dialogue avec Molière est constant dans l'œuvre de Destouches. Entre déférence et irrévérence, il occupe une part importante des préfaces de ses comédies. Le dramaturge résume la situation lorsqu'il affirme dans la « Préface » du *Glorieux* (1732) :

> [...] Après l'incomparable Molière, il semble qu'il n'y ait point d'autre secret de plaire que celui de marcher sur ses traces. [...] Il ne nous a laissé que le désespoir de l'égaler : trop heureux si, par quelque route nouvelle, nous pouvons nous rendre supportables après lui !

Reprenant volontiers à son compte ce qui est devenu un lieu commun des justifications des auteurs comiques, celui de l'impossible héritage moliéresque, Destouches ne néglige pas cependant d'affirmer sa position d'auteur en adoptant, dans la « Préface » du *Dissipateur* (1753), la posture du disciple infidèle :

> *L'Avare* et *Le Dissipateur* sont deux contrastes parfaits. Molière s'est emparé du premier. Non seulement c'était le plus facile et le plus brillant ; mais Plaute lui en avait fourni le sujet, et les traits les plus vifs et les plus comiques. Il est vrai que Molière a trouvé l'art d'enrichir sa matière ; je puis ajouter même qu'il a surpassé son modèle dans son *Avare* et dans son *Amphitryon* : mais enfin c'étaient toujours des imitations, et tout le monde conviendra, sans peine, qu'il est bien plus aisé de perfectionner que d'inventer, surtout quand un grand-homme polit l'ouvrage d'un grand-homme. Pour ce qui me concerne ici, le cas est tout différent. Je n'ai travaillé sur aucun modèle.

Chez Destouches, qui se considère à juste titre comme l'un des fondateurs de la réforme de l'art dramatique, la reconnaissance du modèle moliéresque va de pair avec une stratégie auto-promotionnelle de positionnement au sein le champ littéraire. Elle traduit la volonté de solder les comptes avec un prédécesseur aussi encombrant que stimulant, sans pour autant en renier la filiation.

Éclipse littéraire et scénique

Célèbre de son vivant, aussi bien à la Comédie-Française que sur les autres scènes dramatiques et lyriques, en France mais aussi dans toute l'Europe, Destouches est l'auteur de nombreux succès de scène du XVIIIe siècle, qu'il serait réducteur de résumer

aux seuls *Philosophe marié* et *Glorieux*. Pour preuve, outre les archives comptables permettant de jauger de l'affluence lors des créations et des reprises, les comptes-rendus élogieux de la presse périodique, il convient d'invoquer des témoignages iconographiques de premier plan : ainsi notamment des gouaches du peintre Jean-Louis Fesch et de son collaborateur Whirsker pour les interprétations de la troupe de la Comédie-Française, produites entre les années 1770 et 1788 à destination de collectionneurs fortunés, telles que *Le Tambour nocturne ou Le Mari divin*, interprété par Préville (Pincé), ou *Le Philosophe marié ou Le Mari honteux de l'être*, interprété par Grandval (Ariste) ; mais également des dessins à l'encre et à l'aquarelle regroupés dans l'« album » issu de l'atelier de Ziesenis, qui a collaboré avec les graveurs et dessinateurs Jean Duplessis Bertaux et Jean-François Janinet et avec le peintre Jean-Jacques-François Le Barbier. Entre les années 1774 et 1810, le dessinateur flamand a immortalisé Quinault-Dufresne (Ariste) dans *Le Philosophe marié*, mais également des scènes composées du *Dissipateur ou l'Honnête friponne* ou de *La Fausse Agnès ou Le Poète campagnard*.

Sous la Révolution française, Destouches, bien que peintre des mondanités de la société d'Ancien Régime, reste un auteur de référence, jouissant même des faveurs de la programmation du très patriotique Théâtre de la République, avec 184 représentations entre 1790 et 1799, ce qui le place loin derrière Molière (485 représentations), mais au niveau de Marivaux (190), Regnard (174) et Voltaire (143)[7].

Cependant, au milieu du XIXe siècle, Destouches disparaît quasiment de la programmation théâtrale et rejoint les rangs serrés des oubliés du répertoire du XVIIIe siècle. D'après les registres journaliers conservés à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, il sort du répertoire très précisément en 1861, pour ne plus y revenir que de façon très occasionnelle et circonstancielle. Cette tendance se renforce au cours du XXe siècle, aussi bien en termes d'éditions que de mises en scène. Il bénéficie pourtant aujourd'hui d'un regain d'intérêt qu'il partage avec d'autres auteurs de ce répertoire comique de la première modernité. Son théâtre, qui se situe entre tradition et innovation, entre comique et sérieux, sur qui se sont exercées diverses influences, notamment celle du théâtre anglais, a été abordé sous des angles variés qui articulent l'étude d'une dramaturgie à vocation morale étayée par une poétique d'un nouveau genre aux questions sociales, économiques, juridiques et politiques de son temps. Sa redécouverte est aujourd'hui favorisée par la publication en cours de son *Théâtre complet* aux éditions Classiques Garnier[8]. Cette publication qui suit l'ordre chronologique de composition des pièces permet d'ores et déjà de montrer que son œuvre théâtrale ne se réduit ni à la comédie morale, ni à la comédie de caractère, mais que Destouches a su durant sa carrière s'ouvrir aux différents sous-genres, offrir des pièces destinées à l'ensemble des scènes qui font la richesse de la vie théâtrale

---

[7] Barry Daniels, Jacqueline Ragonnikoff, *Patriotes en scène. Le théâtre de la République (1790-1799)*, Versailles, Artlys, 2007.

[8] Philippe Néricault Destouches, *Théâtre complet*, Tome I, sous la direction de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Catherine Ramond, Édition de C. Bahier-Porte, J. Dunkley, I. Galleron, J. Le Blanc, M.-E. Plagnol-Diéval, C. Ramond et F. Rubellin, Paris, Classiques Garnier, 2018. Les trois volumes suivants sont à paraître.

de son siècle et participer aux différents débats esthétiques, moraux et politiques contemporains.

Du côté du plateau, les rares mises en scènes, souvent en dehors des théâtres institutionnels préposés à l'entretien du répertoire, semblent se polariser sur les grands succès sanctifiés par la tradition, au premier rang desquels *Le Glorieux*, représenté par Jean le Poulain, fraîchement sorti du Conservatoire, au Théâtre de Chaillot avec la troupe du Théâtre National Populaire en 1949, puis par Jean-Paul Roussillon au Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1963 ; mais aussi *Le Tambour nocturne* en 1960 puis *L'Obstacle imprévu* en 1962, par le cheminot Henri Demay, salle Valhubert, rive gauche à Paris, devant un public composé pour l'essentiel d'ouvriers du rail accompagnés de leurs familles. Seuls des hommes de théâtre rompus aux oubliés du répertoire se risquent à monter des œuvres moins connues telles que *Les Philosophes amoureux* (tombé dès le jour de sa création en 1729), mis en scène par Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger à la Maison de la Culture de Loire-Atlantique (Nantes) [9]. Affirmant que « le théâtre de Destouches était compatible avec celui de Picard et de Casimir Delavigne », l'homme de théâtre s'explique sur son choix en ces termes :

> Dancourt tient Molière pour vraiment inégalable. Donc, pas question de s'y mesurer. Le chemin que semble indiquer *Le Misanthrope* n'est, à ses yeux, qu'une dangereuse impasse. Il se réfugie donc dans la comédie cynique. Destouches, au contraire, relève le gant. Nous voici donc plongés dans le grand monde à la recherche d'une morale. Ce grand monde est obsédé par l'argent, par la réussite matérielle – bien plus que par la faveur de la Cour [10].

Quant à la Comédie-Française, en dépit de son devoir de mémoire et d'entretien d'un des piliers de son Répertoire, elle ne se risque, depuis le début du XXIe siècle, qu'à de petites formes, bien qu'elles rencontrent les faveurs du public : une lecture-mise en espace du *Dissipateur* est ainsi montée par la troupe au Studio Théâtre de la Comédie-Française en 2006, dans le cadre du cycle des « Temps retrouvés » coordonné par Joël Huthwohl, sous la responsabilité artistique de Martial Poirson, permettant de refaire entendre la saveur de dialogues ciselés, entrecoupés de commentaires sur les conditions de production et de réception lors de la création ; une lecture-spectacle du *Philosophe marié* est donnée au Théâtre du Vieux Colombier dans le cadre des « Journées particulières » le 3 décembre 2016, à l'initiative d'Agathe Sanjuan, sous la responsabilité artistique de Claude Mathieu, sous forme de reconstitution / restitution de la soirée du 1er décembre 1778 au théâtre de la Cour à Versailles. Pour concluantes que puissent apparaître de telles initiatives de défrichage, elles n'ont pas motivé à ce

---

[9] Mise en scène de Jean-Marie Villégier, en collaboration avec Jonathan Duverger, avec la compagnie de l'Illustre-Théâtre. Décors : Nicolas de Lajartre ; costumes : Patrice Cauchetier ; coiffures : Daniel Blanc ; Maquillages : Suzanne Pisteur ; lumières : Bruno Boyer ; distribution : Jean-Louis Cassarino (Léandre), Marc Schreiber (Damis), Didier Niverd (Polémon), Alain Trétout (Lisidor), Jonathan Duverger (Clitandre), Gérard Bourgarel (La Fleur), Karine Fellous (Clarice), Geneviève Esménard (Araminte), Aurélie Rusterholtz (Arténice).

[10] Jean-Marie VILLÉGIER, entretien avec Martial Poirson, « Le théâtre de Destouches, un monument d'utopie », *in* Jean DAGEN, Catherine FRANÇOIS-GIAPPICONI et Sophie MARCHAND (dir.), *La Chaussée-Destouches et la comédie nouvelle au XVIIIe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-La Sorbonne, 2012, p. 397-414.

jour de mise en scène d'une pièce de Destouches dans la salle Richelieu, sanctuaire du Répertoire consacré et des auteurs célébrés.

Composition du volume

Le volume que nous présentons ici sous un titre qui rend hommage aux travaux qui, depuis Max Fuchs jusqu'à Martine de Rougemont, ont à cœur de rendre à la « vie théâtrale » sa dimension d'histoire matérielle d'un fait social total, tire son origine d'un colloque international organisé en 2016 [11] : il s'inscrit dans ce renouvellement de la lecture de Destouches en France et en Europe. Les articles des chercheurs et des artistes soucieux de le remettre en scène et qui ont contribué à ces journées entendent redonner au dramaturge sa place dans le paysage théâtral français et européen, montrer la complexité de cette œuvre et mettre au jour les mécanismes de sa notoriété, mais aussi de son éclipse relative à partir du siècle dernier.

Les articles portent dans une première partie sur la dramaturgie et la philosophie de Destouches : sa perception des figures paternelles et parentales (« Quand Géronte devient émouvant... » de Paul Pelckmans), du corps et des sens (« Le sens des sens dans l'œuvre de Destouches ou le corps à l'œuvre » de Michèle Bokobza Kahan) et ouvrent sur sa conception de la morale en action dans la comédie (« Efficacité et limites de la comédie moralisatrice de Destouches » de Beya Dhraïef) liée à sa position par rapport aux philosophes (« Destouches antiphilosophe » de Nicolas Brucker). Une deuxième partie se concentre sur l'intertextualité, celle des héritages et des pratiques de Destouches vis-à-vis de ses devanciers, de ses contemporains comme les influences revendiquées par ses héritiers et ses lecteurs, qu'il s'agisse des *Scènes du Protée* de Destouches (Dominique Quéro), de la figure du « médisant et de ses avatars » (Karine Bénac), « Du rival favorable chez Destouches, Boissy et dans le théâtre sérieux de la première moitié du XVIIIe siècle » de Ioana Galleron ou de « Sade, lecteur de Destouches » de David Yvon.

Une troisième partie se consacre au rayonnement de Destouches en France tout d'abord et plus particulièrement à la Comédie-Française, dont il fut en quelque sorte un auteur maison, le plus représenté entre 1715 et 1750 après Voltaire, « un pilier du Répertoire », avec plus de 2050 représentations entre 1710 et 1860, régnant sur la Comédie-Française comme Marivaux à la même époque sur la Comédie-Italienne. Cette vision est confortée par les explorations nouvelles permises par le développement de nouveaux outils informatiques dans le domaine des humanités numériques, au

[11] Colloque international en collaboration avec Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (Université Paris-Est-Créteil), Catherine Ramond (Université Bordeaux Montaigne) et Martial Poirson (Université Paris 8-Vincennes-Saint Denis) à l'UPEC (Université Paris-Est-Créteil) et à la Comédie-Française (Coupole). Ce colloque venait après une table ronde au Congrès international des Lumières de Rotterdam en juillet 2015 dont le titre était « Éditer le Théâtre : l'exemple de Destouches », éditer en raison de la place de Destouches dans le paysage théâtral français du XVIIIe siècle, de sa fortune sur les scènes publiques et privées et du manque d'éditions modernes. Ont été ainsi examinées la question du destinataire (« Éditer à l'intention du lecteur », John Dunkley), des modalités techniques (« Les possibilités de la TEI = Text Encoding Initiative », Ioana Galleron) et celle, fondamentale, du comique (Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval) et de la comédie de caractère (Catherine Ramond).

premier rang desquelles le programme des « Registres de la Comédie-Française »[12] présenté à l'occasion du colloque par Damien Chardonnet, Martial Poirson et Agathe Sanjuan.

Ce succès à la fois immédiat et durable se confirme avec les « Reprises des pièces de Destouches à l'époque révolutionnaire » (Jacqueline Razgonnikoff) et se conjugue avec les enquêtes sur sa fortune européenne. Les indices de notoriété et de réception de l'œuvre théâtrale de Destouches permettent de commencer à dresser une cartographie de sa diffusion sur l'éventail des scènes du XVIIIe siècle. En effet, son hyper-présence sur les scènes officielles ne doit pas masquer le fait que Destouches fut joué sur les scènes privées, dont les théâtres de société, mais également en province et dans l'Europe entière, en version française ou en traduction. C'est ce que montrent Virginie Yvernault et John Dunkley pour l'Angleterre, Rotraud von Kulessa pour l'Italie, Elsa Jaubert pour l'Allemagne et Alexeï Evstratov pour la Russie. Cependant cette fortune littéraire et scénique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et au XIXe siècle ne fait pas oublier qu'il fut ensuite progressivement relégué, voire ignoré, et que se pose aujourd'hui la question de sa capacité à être (re)présenté sur scène comme en témoigne la contribution de Guy Spielmann, « Le Philosophe injouable. Réflexions performatives sur la postérité du théâtre de Destouches (et de quelques autres) ».

Au sein d'une activité théâtrale si riche et si diverse qui fut celle du XVIIIe siècle, dont le répertoire couramment joué aujourd'hui rend si peu compte, mais que les entreprises éditoriales savantes commencent à ressusciter, le cas de Destouches, par sa réflexion théorique et sa pratique dramaturgique, sa notoriété sur les scènes du XVIIIe siècle en France et en Europe, comme son emprise culturelle, éclaire un pan majeur de l'histoire du théâtre, de la société et des mentalités du temps. Sa redécouverte tardive représente un défi pour le savant comme pour l'artiste : espérons que le présent volume, dont l'ambition est d'abord scientifique, contribuera également à le faire mieux connaître auprès d'un plus large public, curieux et désireux de découverte.

[12] http://cfregisters.org/fr/registres

Première partie

Dramaturgie et philosophie de Destouches

Quand Géronte devient émouvant…

Paul Pelckmans

La comédie classique aime faire triompher ses jeunes premiers de quelque vieux père grincheux. La ruée contre Géronte est sans doute son canevas le plus coutumier et aboutit le plus souvent à des triomphes. Triomphes dont il ne faut certes pas exagérer la portée contestataire : les conjoints incongrus que les pères tyranniques prétendent imposer sont généralement choisis en dépit de toutes convenances : un bourgeois cossu ne doit pas chercher un gendre noble, ni un va-nu-pieds dévot, ni un médecin, et ne devrait pas trop rêver non plus de marier sa fille « sans dot ». Les élus du cœur des jeunes gens sont au contraire des voisins au profil sans doute un peu vague (la comédie fouille surtout ses types comiques), mais plutôt bien assortis. Leur amour mérite surtout de triompher parce qu'il paraît d'emblée plus raisonnable et plus conforme à tout un cours ordinaire des choses.

Destouches [1] construit à son tour plus d'une intrigue autour d'un obstacle paternel. Ses pères ne sont pourtant, sauf exception, ni des tyrans ni des fantoches comiques. Ils se présentent plutôt comme des personnages émouvants, qui exercent leur autorité, quand ils prétendent la garder, dans ce qu'ils croient être le meilleur intérêt de leurs enfants et leur laissent même quelquefois toute liberté de choisir leur conjoint à leur gré. Ce qui revient sinon à supprimer, du moins à énerver fortement [2] un des profils

---

[1] Références aux *Œuvres dramatiques de Néricault Destouches*, Paris, Imprimerie Royale, 1757, 4 vol. Je remercie le département Préciosa de notre Bibliothèque Universitaire, qui m'a permis de disposer confortablement de quelques précieux volumes.

[2] Je me permets de rappeler que j'avais déjà interrogé cette érosion dans mon essai *Le Sacre du père. Fictions des Lumières et historicité d'Œdipe*, Amsterdam, Rodopi, 1983, surtout p. 61-76, 295-302 et 307. Il s'agissait alors, dans le contexte d'un dialogue critique avec la pensée freudienne, d'évaluer une thèse de Charles Mauron, qui proposait dans sa *Psychocritique*

les mieux rodés du répertoire, dont la *vis comica* avait semblé, de Térence à Molière, inusable. C'est ce glissement qu'il s'agira ici d'interroger.

L'idéal d'une paternité plus libérale n'a évidemment rien d'inédit. Molière l'avait mis en scène dans son *École des maris* et on peut estimer que pareil idéal est logiquement l'envers au moins implicite des ruées contre Géronte qu'on rencontre ailleurs. La vraie question est dès lors plutôt de savoir pourquoi Destouches choisit, pour sa part, d'aligner toute une série de pères qui se trouvent illustrer un idéal que ses prédécesseurs se contentaient le plus souvent de sous-entendre.

Son choix est d'autant plus surprenant que le comique, comme on ne le sait que trop, n'y gagnait guère. Le premier père significatif de son œuvre, qui apparaît dans sa deuxième comédie [3], *L'Ingrat*, figure à cet égard une sorte de formation de compromis puisque ce père prétend toujours imposer à sa fille un mariage objectivement des plus malencontreux, contre lequel l'intéressée et ses alliés raisonnables peuvent conspirer en toute bonne conscience. Le protégé du père n'est autre que l'ingrat du titre, qui s'est insinué dans ses bonnes grâces en feignant des vertus qu'il n'a pas et qui se rapproche ainsi, la fausse dévotion en moins, de Tartuffe. La différence est que les ridicules de la fausse dévotion faisaient à l'imposteur un masque transparent, qu'Orgon et sa vieille mère étaient bien les seuls à ne pas percer à jour. L'ingrat Damis se contente d'un profil d'honnête homme, qui est forcément moins voyant et donc aussi moins suspect. Nous apprenons en outre que Damis est le fils d'un ancien bienfaiteur de Géronte, qui l'avait un jour sauvé de la ruine en lui faisant rendre, lors de débuts tourmentés, un héritage d'abord confisqué. Comme ce bienfaiteur a fini par la suite par perdre à son tour tous ses biens, Géronte, qui est pour sa part tout sauf ingrat, se fait un devoir de rendre au fils le bienfait reçu autrefois du père. À quoi l'on peut ajouter que ses objections contre le préféré de sa fille ne sont pas absurdes : Cléon est un gentilhomme, dont on peut légitiment craindre, même s'il proteste du contraire, qu'une fois la dot encaissée il risque de regarder de très haut sa parentèle bourgeoise.

L'Ingrat propose ainsi une intrigue où tout le monde a raison de s'opposer au père, mais où celui-ci n'en est pas moins sincèrement soucieux de bien faire. Cela n'empêche bien sûr pas de faire rire très *classiquement* de ses accès de colère ou de sa crédulité devant Damis. Ce dernier, là encore à l'instar de Tartuffe, se sent très supérieur à sa dupe ; il l'explique en des termes qui prouvent que le spectateur, cette fois, n'est plus convié à envelopper l'hypocrite et sa victime dans le même mépris :

> Son génie est en tout trop différent du mien ;
> Son trop de probité, sa candeur, sa droiture
> Tiennent incessamment mon âme à la torture ;

---

du genre comique (Paris, Corti, 1964) de rattacher le succès persistant des Géronte à une « fantaisie de triomphe » œdipienne.

[3] Le Géronte du *Curieux impertinent* est un personnage périphérique qui n'a pas de véritable impact sur l'intrigue et dont il n'y a pas grand-chose à dire. Je note que tout le monde reconnaît que, « quoique simple [il] est homme de bon sens » (Acte I, scène 9 ; t. 1, p. 25) et que ses impatiences devant les délais interminables d'un Léandre peu pressé de devenir son gendre paraissent plus que justifiées. Les vrais motifs de ce délai ne peuvent que lui échapper : Destouches se souvient de Cervantès, mais imagine que Léandre préfère tenter son expérience « impertinente » avant d'épouser.

Esclave des devoirs, sottement prévenu…
Ce bon homme m'ennuie à force de vertu. (Acte IV, scène 5 ; t. 1, p. 230)

L'intrigue de *L'Irrésolu* est déterminée par les changements d'avis constants de Dorante, qui a hésité entre la robe et l'épée et ne parvient pas plus à fixer son choix entre deux sœurs, la blonde Julie et la brune Célimène, qui l'agréeraient l'une et l'autre. Il a d'autant plus de mal à se sortir de cette situation presque trop confortable que son père Pyrante attend patiemment sa décision sans chercher à l'orienter. La pièce, du coup, n'en finit pas de piétiner et se termine plus ou moins au hasard.

Pyrante se contente si bien de laisser aller les choses que l'intrigue, à supprimer son rôle, ne devrait guère modifier son cours. Elle y perdrait toujours quelques-unes de ses scènes les plus neuves, où ce comparse objectif s'explique face à son vieil ami Lysimon, qui s'étonne de tant de complaisance. Lysimon a lui aussi trois fils, qu'il prétend gouverner selon des maximes plus traditionnelles et dont le dernier, qui est le seul à apparaître dans la pièce, le déçoit, devenu adulte, par un libertinage effréné. Pyrante essaie donc de convaincre Lysimon qu'il pourrait, en se montrant moins abrupt, ramener son terrible cadet à de meilleurs sentiments ; lui-même se félicite de n'avoir jamais rudoyé le sien. Le résultat serait excellent :

LYSIMON : Et que fait donc ce fils de beau, de merveilleux !
PYRANTE : Apprenez-le en deux mots, il fait ce que je veux.
LYSIMON : Je trouve qu'en cela sa peine n'est pas grande
Car vous voulez toujours tout ce qu'il vous demande.
PYRANTE : Moi ! Je cherche son goût, il se conforme au mien ;
Mon fils est mon ami comme je suis le sien. (Acte I, scène1 ; t. 1, p. 261)

Destouches aménage ainsi, en marge d'une intrigue qui n'en demandait pas tant, tout un contrepoint entre deux pères de style opposé, dont le plus affectueux se flatte d'être aussi le mieux obéi ; Dorante confirme par la suite qu'il fait en effet « tout ce que veut [s]on père », pour lequel il aura « toujours un respect véritable » (Acte II, scène 10 ; t. 1, p. 308). L'intrigue ne l'y oblige guère puisque Pyrante, s'il tient à voir son fils marié, le laisse choisir sa partenaire. La seule scène où il se voit sommé de prouver son respect n'est guère qu'une expérience et presque un pari entre les deux pères : Pyrante, pour mieux convaincre Lysimon de son impact sur son fils, feint un moment de s'opposer désormais à son mariage. Dorante s'incline comme prévu et, *irrésolu* jusqu'au bout, il se demande à nouveau s'il fait vraiment bien de se marier. Les deux pères ne se doutent pas de ce revirement et s'émerveillent de cette apparente soumission.

Le valet Frontin, qui est à ce moment le seul à comprendre tout à fait ce qui se passe, n'a pas tort de parler, en aparté bien sûr, d'un « plaisant événement », où le « fils n'obéit que trop facilement » (Acte V, scène 13 ; t. 1, p. 395). Cela ne signifie pas pour autant que cette preuve facile, qui n'est assurément pas, comme nous le verrons ci-dessous, la seule de son espèce, disqualifie aussi l'idéal incarné par Pyrante. Frontin se moque avec au moins autant de verve des récriminations du fils rebelle de Lysimon ; sa révolte, qui se conforme pourtant aux meilleures traditions de la comédie, revêt du coup un ridicule inattendu :

LE CHEVALIER : J'enrage.
FRONTIN : Vous voilà de bien mauvaise humeur.

> LE CHEVALIER : Et qui n'y serait pas ! Mon père en est la cause,
> Il veut me gouverner.
> FRONTIN : Voyez la belle chose !
> Un père qui veut mettre son fils à la raison ;
> Il a perdu l'esprit.
> LE CHEVALIER : Ai-je tort ! Dis-moi.
> FRONTIN : Non.
> On devait autrefois du respect à son père ;
> Mais à présent, Monsieur, oh ! C'est une autre affaire. (Acte II, scène 10 ; t. 1, p. 307)

Le rebelle aura de la chance : son père, qui avait toujours refusé de marier son cadet, est à la fin des fins, et après la belle preuve qu'on sait, assez touché par l'exemple de Pyrante pour se montrer accommodant et accepte du coup d'unir son cadet à Célimène. Pyrante, dans la même scène finale, affirme qu'il n'avait « jamais rien tant souhaité dans sa vie que de pouvoir un jour unir [Dorante] à Julie » (Acte V, scène 14 ; t. 1, p. 402) et exprime ainsi une préférence dont il n'avait jamais soufflé mot au cours de la pièce et dont le spectateur n'avait donc aucune raison de se douter. Destouches tenait apparemment à ce que son dénouement heureux, essentiellement fortuit puisque déterminé par les va-et-vient du protagoniste, figure aussi un triomphe du bon père...

Le Médisant met en scène deux pères d'abord autoritaires, dont le rôle s'enrichit ensuite de quelques demi-teintes. La dureté du père de Léandre n'appartient même qu'à la préhistoire de la pièce, où il lui avait interdit de penser à la jeune Marianne parce qu'il le destinait à un autre mariage. Quand Léandre s'enfuit et reste longtemps introuvable, son père ne tarde pas à devenir très inquiet et est donc très soulagé quand il le retrouve enfin à Paris ; comme il apprend à peu près simultanément que la jeune fille qu'il lui destinait n'a pas tardé à se pourvoir ailleurs, il consent aussitôt sans réserve aux projets de Léandre. Il joue en somme le rôle fort insolite d'un Géronte repenti, qui n'a même pas à pardonner à son fugitif puisqu'il avoue au contraire que sa « dureté seule a causé sa misère/ Et le malheur d'un fils qui méritait d'avoir / Un père qui sût mieux user de son pouvoir » (Acte V, scène 1 ; t. 1, p. 517).

Ces péripéties ne sont détaillées que dans les deux derniers actes et sont en fait des à-côtés : l'intrigue du *Médisant* se corse pour l'essentiel autour de la famille de Marianne. Elle est régentée par un Baron qui tient fort à son autorité et qui prétend décider à son gré des mariages de ses enfants. Encore n'a-t-il pas tort sur toute la ligne. Le Baron a au moins le bon sens de refuser le mariage de sa fille avec le « médisant » Damon, qui est à son tour un héritier profane de Tartuffe mais qui, en l'occurrence, est surtout un protégé de la Baronne. Le Baron n'est pas dupe de ses manigances, mais ne se risque pas plus que Chrysale, dans *Les Femmes savantes*, à tenir tête à sa femme. En résultent quelques scènes comiques qui confirment à leur façon la norme patriarcale ; entretemps le Baron s'obstine à faire choisir sa fille entre le couvent et le financier Richesource et bénéficie même dans une certaine mesure pour le second projet, de la connivence de la servante Lisette. Toujours est-il que les vrais dangers, pour les jeunes premiers, viennent surtout des médisances savamment ourdies de Damon, dont le Baron n'est donc pas solidaire.

Il a droit, du coup, comme Pyrante, à quelques beaux moments aussi émouvants qu'ambigus. Quand il parle à son fils du mariage qu'il compte lui imposer, celui-ci se rebelle d'abord en arguant que son bonheur dépend désormais d'une belle inconnue qu'il a rencontrée la veille au bal de l'Opéra ; le père, là encore, n'a pas tort d'estimer qu'une pareille rencontre-éclair ne fait pas le poids. Il ne laisse pourtant pas d'être un instant ému quand son fils se jette à ses pieds : « le fripon m'attendrit malgré moi » (Acte III, scène 3 ; t. 1, p. 469). Cela ne suffit bien sûr pas à le faire changer d'avis. Les choses s'arrangent, de façon à peine moins miraculeuse, quand il s'avère, dès la scène suivante, que l'élue du père n'est autre que l'inconnue du bal et qu'elle a partagé le coup de foudre du fils. Coïncidence parfaitement invraisemblable, mais qui permet toujours, comme Lisette le fait remarquer à son maître, de savourer un beau consensus :

> C'est à vous maintenant à vous rendre le maître.
> Ces deux personnes-ci vous font assez connaître
> Qu'elles ont dans le cœur des dispositions
> À se rendre bientôt à vos intentions. (Acte III, scène 3 ; t. 1, p. 472)

Le père se montre donc enchanté d'une « aventure » qui « tient du merveilleux » et qui l'assure que son fils n'aura « plus de peine à lui complaire » ; le fils répond dans le registre voulu :

> [...] Je ferai mon devoir
> Et mon penchant s'accorde avec votre pouvoir. (Acte III, scène 4 ; t. 1, p. 474)

Un hasard si farfelu devait rester unique. Marianne bénéficie à son tour de son moment de grâce quand Richesource, en renonçant pour lui-même à Marianne, propose au Baron de disposer d'elle en faveur d'un sien neveu, auquel il assurerait généreusement les mêmes conditions avantageuses. Le Baron est inévitablement très tenté, mais se garde bien cette fois de rien imposer :

> Ma fille, vous savez quel époux je vous donne.
> On en dit mille biens ; mais il doit en personne
> Venir ici tantôt à ce que l'on m'a dit.
> Voyez s'il vous convient ; vous avez de l'esprit,
> Et vous en jugerez beaucoup mieux que tout autre ;
> Ma résolution suivra de près la vôtre,
> Vous ne serez contrainte en rien sur son sujet ;
> Mais si vous le goûtez je suivrai mon projet.
> Hors Damon que j'exclus et que je dois exclure,
> Sans avoir votre aveu je ne veux rien conclure. (Acte IV, scène 8 ; t. 1, p. 507)

Le veto contre Damon paraît, à ce stade de la pièce, amplement justifié et n'a rien de gênant parce que Marianne, de toute façon, n'en veut pas ; le spectateur sait d'autre part que le prétendu neveu proposé par Richesource n'est autre que Léandre, qui s'est mis sur les rangs sous un nom supposé. Marianne ne risque dès lors pas grand-chose à réagir avec une déférence exemplaire :

> Et moi, loin d'abuser de toutes vos bontés,
> Je ne me réglerai que sur vos volontés.

Après quoi le père se montre fort satisfait et s'éclipse aussitôt :

> C'est bien répondre ; adieu, je sors pour une affaire. (acte IV, scène 8 ; t. 1, p. 508)

La pièce peut ainsi continuer à s'acheminer, sans qu'il ait vraiment à s'en mêler, vers un dénouement dont tout le monde, à l'exclusion bien sûr de Damon, ne pourra que se sentir enchanté.

Les trois comédies que nous venons de passer en revue mettent en scène des pères qui, sans avoir un impact décisif sur l'intrigue, sont diversement *mis en valeur* et qui assistent en fin de parcours à des dénouements dont eux aussi peuvent se réjouir. C'est dire du coup qu'ils ne se distinguent pas seulement des Géronte de la tradition parce qu'ils renonceraient à s'opposer aux choix amoureux de leurs enfants. Destouches, pour sa part, rêve plutôt d'un consensus affectueux, où les pères et leurs enfants s'entendraient pour œuvrer ensemble à un bonheur partagé dont les uns et les autres se sentiraient pareillement enchantés.

Cela ne signifie pas, on s'en doute, que le vieux rêve d'un désistement pur et simple des pères devant les choix amoureux des jeunes premiers n'affleure jamais. Destouches n'écrit pas un théâtre d'idées et ne cherche pas, à proprement parler, à élaborer un idéal précis aux contours bien délimités. Il se contente, en y flairant sans doute une aspiration diffuse de son public, de préconiser une paternité plus affectueuse, qui se définit forcément aussi par opposition aux *habitus* plus autoritaires de la comédie traditionnelle. Il lui arrive donc, quand telle suivante se souvient de Molière, de les dénoncer à son tour :

> Sachez qu'on n'aime point selon l'ordre d'un père.
> La main dépend de lui : le cœur en liberté
> Du pouvoir paternel brave l'autorité ;
> Il ne s'attache à rien qu'à ce qu'il trouve aimable
> Et c'est de la nature un droit incontestable.
> Très inutilement prétend-on l'engager
> Par force, par devoir, par raison à changer... (Acte I, scène 3 ; t. 1, p. 134)

Pareils propos se prolongent d'autant plus copieusement qu'ils reprennent un air connu, que Destouches répète à l'occasion sans trop y réfléchir. Il ne s'agit jamais, dans son cas, que de cas-limite puisque la plupart de ses comédies ambitionnent plutôt une certaine entente cordiale avec le père, dont les jeunes premiers de Molière (et de la très large majorité de ses prédécesseurs) se souciaient assez peu.

Le Philosophe marié, qui fut le plus grand succès théâtral de Destouches, superpose, si l'on peut dire, les deux idéaux. La pièce évoque par exception un mariage secret contracté et consommé avant le lever du rideau, qui met donc le père devant un fait accompli. Le père, quand il finit par l'apprendre, l'approuve presque aussitôt et son fils se montre très reconnaissant pour « ce trait de bonté » (Acte IV, scène 2 ; t. 2, p. 88), qui accomplit, et au-delà, l'idéal de l'ancienne comédie. Le dénouement ajoute une précision dont Molière et les siens ne se seraient pas avisés : quand l'épouse secrète se trouve enfin en présence du père, elle l'assure qu'elle ne serait jamais prêtée à une union secrète si son amant ne lui avait « promis et juré mille fois / Que son père avec joie approuverait son choix » (Acte V, scène 9 ; t. 2, p. 129).

Elle ajoute même qu'elle serait prête, pour réconcilier son mari avec tous les siens, à le quitter et à se retirer dans un couvent [4] ; il va sans dire que personne ne pense à la prendre au mot. L'offre généreuse aura surtout permis de souligner qu'ici aussi le dénouement heureux instaure une entente harmonieuse pleinement consentie par tout le monde.

Comment comprendre ce nouvel idéal consensuel ? Les jeunes premiers de Molière se contentaient d'arracher vaille que vaille le consentement de leur père, quitte à lui faire signer s'il le fallait un engagement avec le Grand Turc. Ceux de Destouches voudraient désormais que les pères consentent du fond du cœur à leur bonheur et aiment de leur côté se montrer, pour peu que la situation s'y prête, exemplairement respectueux et déférents.

Destouches n'est pas un esprit particulièrement puissant et ne cherche pas plus la nouveauté à tout prix. On est du coup un peu surpris qu'il s'écarte à ce point de la tradition la plus immémoriale de son genre, qu'on peut dire deux fois millénaire puisqu'elle remonte au moins à Ménandre. Son propos assez inédit, qu'il partage évidemment avec bien des contemporains, devient peut-être moins énigmatique si l'on veut bien admettre qu'il consone avec une dérive que les premiers historiens des mentalités ont abondamment prospectée et qui apparaît désormais comme un trait majeur de l'Ancien Régime finissant. La comédie classique s'inscrivait encore dans un monde où la plupart des vies humaines étaient vécues, avec une évidence quasi instinctive, sous le regard de la communauté tout entière et où personne ne cherchait à se soustraire à cette appartenance globale : il restait peu ou prou inimaginable et, le cas échéant, scandaleux ou ridicule, de prétendre faire bande à part. La haute noblesse comme les classes populaires restent, au moins jusqu'à la Révolution, largement fidèles à ce style de vie, qu'on peut dire lui aussi immémorial. Le fait nouveau est que toute une large part des élites, celle que je dirai pour faire bref bourgeoise, tend alors à déserter cette scène publique très encombrée en privilégiant autant que faire se pouvait les délices d'une vie privée [5] qui se soustrayait idéalement à tous regards du dehors.

Ce repli intimiste est un mouvement de fond de l'histoire de la vie quotidienne : il dominera par la suite toute une modernité où beaucoup aimeront croire que les seules heures vraiment précieuses de la vie sont celles que l'on passe, loin des turbulences du monde, avec ses proches ou avec quelques amis choisis. Nous n'avons à nous occuper ici que des commencements premiers de cette nouvelle priorité : il semble tentant de penser que la (sur)valorisation de la vie privée qui s'amorce alors est aussi le terreau de toute une production « sentimentale » très largement oubliée aujourd'hui, mais dont le public du XVIIIe siècle ne se lassait apparemment pas.

Les jeunes premiers de Molière se souciaient peu de la qualité du consentement qu'ils arrachaient à leurs pères : il leur suffisait de se soustraire à leurs lubies et de pouvoir s'adonner à des amours qui rejoignaient le cours ordinaire du monde. C'est

---

[4] Voir, pour le détail juridique qui se profile derrière cette proposition, l'introduction de Gabrielle Vickermann-Ribémont à son édition critique du *Philosophe marié*, Genève, Droz, 2010.

[5] On se reportera pour plus de détails à *Histoire de la vie privée 3. De la Renaissance aux Lumières*, Philippe Ariès et Georges Duby (éds), Paris, Seuil, 1986.

que l'harmonie familiale n'était pas encore, en tant que telle, un enjeu central ; les pères pouvaient dès lors être, sans inconvénient, les personnages les plus ridicules de la pièce, qui méritaient, pour finir, d'être bernés. Destouches choisit d'écrire des comédies où la vie familiale compte pour beaucoup et où l'on préfère se retrouver en accord profond avec le père.

L'accord, à vrai dire, n'est pas toujours profond. Nous avons vu qu'il se réduit quelquefois à une coïncidence, dont les intéressés se félicitent sans doute mais qui appelle aussi le sourire. Au dénouement de *La Fausse Agnès ou Le poète campagnard*, le père et la fille s'entendent même pour mimer un instant une grande scène familiale. Le père est alors plutôt heureux de pouvoir consentir au mariage désiré par sa fille, à laquelle sa mère avait prétendu imposer le voisin grotesque qui se prend, très à tort, pour un grand poète ; l'amant préféré réussit sous un déguisement à déjouer ce plan, puis à se faire agréer. Suivent alors quelques répliques où le père se fait plus sévère que nature et où sa fille entre dans le jeu :

> LE BARON : Ma fille, écoutez bien ce que je vais vous dire : je vous défends d'épouser M. Desmasures, et point de réplique s'il vous plaît.
> ANGÉLIQUE : Je ne répondrai que pour vous assurer que j'observerai votre défense.
> LE BARON : Bien répondu. Je vous ai choisi un autre mari, que je vous commande d'épouser dès ce soir.
> ANGÉLIQUE : Hélas ! Tout ce qu'il vous plaira, mon cher père. (Acte III, scène 15 ; t. 2, p. 459)

« Hélas » un peu narquois puisque la jeune fille se doute que cet « autre mari » dont il n'a jamais été question ne peut être que son cher Léandre. Il fait l'objet, quelques répliques plus loin, d'un ordre péremptoire :

> LE BARON : Ma fille, vous voyez que je suis le maître, et je vous ordonne d'accepter Léandre pour votre mari, sous peine de ma malédiction.
> ANGÉLIQUE : Je vous proteste, mon père, que je suis trop scrupuleuse pour m'exposer à ce malheur ; j'obéirai quand il vous plaira. (Acte III, scène 15 ; t. 2, p. 461)

La place manque pour inventorier comme il le faudrait toutes les scènes où l'accord obtenu est plus ou moins fortuit. Destouches se plaît de toute évidence à multiplier ces hasards heureux, qui permettent opportunément d'unir l'euphorie et le sourire. Le nouveau pathos de la vie privée fait merveille dans le roman sentimental et dans le drame bourgeois de la seconde moitié du siècle ; il est plus délicat à manier dans la comédie, où il s'agit aussi et toujours de faire rire. Le rire, comme on le sait depuis Bergson, s'accorde mal avec l'émoi ; Destouches cherche dans presque toutes ses comédies à allier les deux registres et s'astreint du coup à des équilibrages délicats. La coïncidence, avec la part d'aveuglement et les clins d'œil malicieux au public qu'elle comporte, est peut-être la voie la plus aisée pour réussir cette quadrature du cercle : il suffit, pour l'amener, de combiner habilement son intrigue et c'est là un art où Destouches est passé maître.

Les coïncidences peuvent se faire plus romanesques. Dans *La Force du naturel*, le marquis d'Oronville regrette amèrement que sa fille Julie ne lui témoigne aucune déférence et finit par apprendre qu'elle projette de s'enfuir avec son intendant ; il

s'attendrit simultanément devant le charme naïf de la jeune Babet, qui est la fille d'une de ses paysannes. S'ensuivent quelques scènes où les domestiques du château se demandent si leur maître cherche peut-être à s'offrir une aventure, et où le gendre que le Marquis s'était choisi désespère de découvrir Julie insensible et se sent lui aussi troublé par Babet. Les choses s'arrangent quand on découvre qu'il y a eu, quelque vingt ans plus tôt, une substitution d'enfants. Les sentiments spontanés se sont donc orientés comme d'instinct vers qui de droit :

> Avant que le mystère pût être révélé,
> Le naturel en nous avait déjà parlé. (t. 3, p. 699)

La pièce s'achève donc sur un triomphe de « la Nature et de l'Amour » (t. 3, p. 700). Comme certaines choses sont plus plausibles sur la scène que dans la vie réelle, le spectateur a deviné plus vite que les personnages ; il a eu droit à son lot de situations amusantes et assiste, pour finir, à un finale euphorique où les tendresses sont enfin harmonieusement partagées.

La paternité sentimentale faisant un profil plutôt inédit, on s'étonne peu que plus d'un père, dans nos comédies, reste d'abord fidèle à un autoritarisme plus traditionnel et commence par protester hautement qu'il est « le monarque absolu de [s]es enfants » (Acte I, scène 5 ; t. 2, p. 604) et saura se faire obéir. Cela débouche quelquefois sur des inconséquences qui donnent à penser que la fibre sentimentale est décidément irrésistible – et qui ont pareillement l'avantage de paraître, à la fois et du même mouvement, émouvantes et comiques.

Oronte, dans *Le Triple mariage*, prétend imposer à son fils une union avantageuse avec une comtesse ; il suffit que ce fils, qui s'est déjà marié à l'insu de son père, se jette à ses pieds pour l'attendrir aussitôt :

> ORONTE : Jetez sur moi des yeux de père, et ne désespérez pas un fils qui se jette à vos genoux, et qui est résolu de mourir plutôt mille fois, que de se laisser sacrifier impitoyablement.
> VALÈRE : Lève-toi, fripon, tu m'attendris. (Acte I, scène19 ; t. 1, p. 597)

Suivent alors quelques répliques qui vont très loin dans la complaisance réciproque, et qui peuvent le faire d'autant plus facilement que le mariage secret déjà contracté crée un empêchement absolu et les préserve du coup de devoir aboutir à quoi que ce soit de concret :

> ORONTE : Oh ça, je ne veux pas te contraindre à épouser [la Comtesse], mais je te prie de t'y résoudre pour l'amour de moi. Pourrais-tu refuser à ton père une grâce qu'il te demande, lorsqu'il est en droit de te faire obéir ?
> VALÈRE : Je prends le ciel à témoin que je vaincrais tout à l'heure ma répugnance, pour répondre à un procédé si doux et si obligeant, s'il dépendait encore de moi de vous complaire en ceci… (Acte I, scène19 ; t. 1, p. 597)

Ces propos trop aimables ne font jamais qu'un rapide instantané dans une pièce qui table surtout, pour sa *vis comica*, sur les surprises cocasses d'une intrigue accidentée. Il en va autrement dans *Le Jeune Homme à l'épreuve*, où ladite « épreuve » manque à peu près constamment de tourner court suite à la bonté excessive d'un père qu'on retient à grand peine de l'interrompre trop vite. D'où une série de va-et-vient entre une sévérité en l'occurrence très justifiée et une affection quasiment irrépressible ; le spectateur s'amuse et s'attendrit à penser qu'un père ne saurait guère s'empêcher

d'être (trop) bon. Le ton est donné dès l'exposition, où Géronte se fait fort qu'il ne se laissera plus attendrir et où Pasquin ne fait que rire de ses menaces :

> GÉRONTE : Tu ris, misérable !
> PASQUIN : Vraiment oui ; je sais ce que c'est que la haine d'un père comme vous un fils aimable comme le vôtre.
> GÉRONTE : Au fond, il a du bon, n'est-il pas vrai ? (Acte I, scène 1 ; t. 4, p. 8)

Le fils aimable est en réalité « plongé dans le libertinage et accablé de dettes » (Acte I, scène 1 ; t. 4, p. 3) puisqu'il a dépensé une fortune avec de faux amis qui l'ont l'entraîné, à ses frais, dans les plaisirs du « grand monde » (Acte I, scène 1 ; t. 4, p. 6). Le père, qui aura été trop faible pour intervenir à temps, consent finalement, et presque en désespoir de cause, à suivre le conseil d'un ami qui recommande une thérapie de choc. On fera accroire au fils que ses folles dépenses ont causé la ruine entière de sa famille et qu'il risque même, s'il s'aventure encore au-dehors, de se faire écrouer aussitôt : la fortune gaspillée n'aurait pas suffi à éponger toutes ses dettes. « Cette peur salutaire » devrait lui inspirer « de sérieuses réflexions » (Acte I, scène 2 ; t. 4, p. 15).

Destouches aurait pu corriger son jeune homme par une ruine effective ; la supercherie qui aboutit ici au même résultat reste, comme il le fallait, un spectacle amusant. Quand le fils pense sérieusement au suicide ou prouve son retour à la vertu en répétant à plusieurs reprises qu'il regrette plus que tout d'avoir ruiné « le meilleur père qui soit au monde », dont ses déportements auront « fait le père le plus malheureux » (Acte V, scène 1 ; t. 4, p. 125), le spectateur ne frissonne pas trop : il sait que le malheureux se débat avec un problème imaginaire et que les choses ne manqueront pas de s'arranger. La supercherie exige en outre toute une mise en scène, dont la régie donne lieu, en l'absence de la dupe, à des discussions souvent enjouées, où Pasquin se montre presque dès le début tout à fait disposé à aider Géronte à tromper son jeune maître et mobilise donc en sens inverse la faconde et l'inventivité qu'il mettait traditionnellement à fronder les Géronte plus traditionnels.

Comme quoi le père et le valet s'entendent cette fois pour conspirer contre le jeune premier ; on se demande si Destouches réalisait tout à fait qu'il revenait sur un partage des rôles presque aussi ancien que la tradition comique elle-même[6].

Les pères affectueux de Destouches exercent une autorité foncièrement bienveillante et évitent le plus souvent d'imposer durement leurs volontés. Le Géronte du *Jeune Homme*, qui est aussi le dernier personnage de Destouches à porter ce nom, inflige certes une épreuve fort douloureuse à son fils prodigue ; il doit constamment se faire violence pour ne pas laisser tomber le masque. Je ne vois dans toute l'œuvre que deux pères qui semblent imposer leur volonté sans trop d'états d'âme.

Lycandre, qui est le père du « glorieux » comte de Tufière, découvre que son fils a honte de reconnaître un père ruiné qui a dû s'exiler suite à une accusation calomnieuse

---

[6] La chose n'était pas entièrement sans exemple. Dans les comédies où le danger venait surtout d'une mère abusive, qui rudoyait à la fois son mari et ses enfants, les domestiques se mettaient tout naturellement du côté de l'un comme des autres ; cf. par exemple le rôle de Martine dans *Les Femmes savantes*. Reste que *Le Jeune homme* ne comporte pas de rôle maternel et, surtout, que Pasquin s'y entend avec Géronte *contre son fils* ; il est vrai que la nouveauté essentielle d'une telle posture était peut-être moins sensible parce que Pasquin agit toujours dans l'intérêt bien compris de son jeune maître.

et qui, quand des amis obligeants sont près d'obtenir son retour en grâce, rentre d'abord en France sous un déguisement des plus modestes. Le père, qui ne tarde pas à découvrir que son fils pèche sur toute la ligne par une vanité excessive, décide alors de l'en corriger et lui « prépare une scène où [il veut] mettre enfin son orgueil à la gêne » (Acte IV, scène 8 ; t. 2, p. 700). Sa scène, qui termine la comédie, est en effet accablante : Lycandre oblige son fils à le reconnaître en présence de sa belle-famille et au moment où il vient de signer son contrat de mariage. Menacé de la malédiction de son père, le Comte ne peut que s'incliner et y risque de compromettre un mariage qui n'est toujours pas célébré : le futur beau-père, auquel il avait imposé par ses grands airs mais aussi bien toujours menti sur sa fortune, n'aurait qu'à déchirer le contrat.

Ce châtiment est le plus rude du théâtre de Destouches, qui a dû considérer l'orgueil comme le plus rédhibitoire de tous les vices. C'était retrouver un classement des péchés capitaux qui remontait aux Pères de l'Église. La tradition veut d'ailleurs [7] que, dans une première version, le dénouement aurait été plus terrible encore : le Comte serait d'abord resté « glorieux » jusqu'à la fin et aurait fini par rater honteusement son beau mariage. Dans le texte que nous lisons aujourd'hui, Lycandre précise aussitôt que le châtiment était aussi une épreuve, que son fils a donc heureusement réussie, et enchaîne tout de suite sur la bonne nouvelle qu'il avait d'abord cachée :

> En sondant votre cœur, j'ai frémi, j'ai tremblé,
> Mais, malgré votre orgueil la Nature a parlé.
> Qu'en ce moment pour moi ce triomphe a de charmes !
> Je dois donc maintenant terminer vos alarmes,
> Oublier vos écarts qui sont assez punis.
> Mon fils, rassurez-vous, nos malheurs sont finis… (Acte V, scène 6 ; t. 2, p. 721)

Comme quoi *Le Glorieux* débouche sur un dénouement heureux ; Lycandre, au moment de sa grande scène, est déjà « rétabli dans ses droits, dans ses biens, dans son rang » (Acte V, scène 6; t. 2, p. 721), mais a gardé un instant le secret pour pouvoir infliger à son fils une leçon salutaire. Elle tient ici aussi de la supercherie…

Dans *Le Mari confident*, l'impact cette fois fort réel de l'autorité paternelle est surtout une utilité, qui permet d'amorcer une intrigue où tout tourne autour d'une épouse mariée sans amour. Son mariage, du coup, devait être le fait d'un baron autoritaire, qui avait obligé sa fille aînée à congédier un soupirant aimé pour agréer un comte qui convenait mieux au père. La jeune fille avait estimé, après quelques vaines supplications, qu'il était de son devoir de se soumettre et se comporte ensuite en épouse loyale. Elle pousse même l'abnégation jusqu'à plaider la cause de sa sœur cadette, qui est à son tour tombée amoureuse du soupirant qu'elle-même avait dû éconduire.

Le Baron consent d'abord à ce projet et fait alors état de certains scrupules sur sa dureté passée :

> Mon cœur n'est point un cœur de roche,
> Et je sens qu'il me fait quelque secret reproche
> D'avoir un peu trop loin poussé ma volonté.

---

[7] Cf. par exemple la *Notice* sur *Le Glorieux* de Jacques TRUCHET, *in Théâtre du XVIIIe siècle I*, Paris, Gallimard, 1972, p. 1403.

> C'est que j'étais jaloux de mon autorité ;
> J'ai voulu que son droit fût une loi suprême.
> Me voilà corrigé, je ne suis plus le même,
> Et serai complaisant pour ton aimable sœur. (Acte I, scène 1 ; t. 4, p. 394)

La cadette sera donc libre de suivre son inclination. Cela ne suffit pas pour amener immédiatement l'union voulue parce qu'il faut encore que la comtesse s'efforce vertueusement d'y disposer son ancien soupirant, qui est loin de l'avoir oubliée. D'où quelques débats éprouvants, où les amours-propres souffrent de tous côtés et qui assurent aussi les quelques notes comiques qui, même dans cette comédie posthume, restent indispensables. Le Baron, de son côté, oublie très vite ses promesses libérales quand on lui « offre » pour sa cadette « un autre gendre » (Acte III, scène 8 ; t. 4, p. 481) qui se trouve être un duc ; son revirement amène quelques ultimes complications et permet surtout à la Comtesse de donner une preuve suprême de sa belle vertu puisque c'est elle qui se charge de désintéresser les émissaires du duc. Elle aura tout fait pour céder à sa sœur l'homme qu'elle ne doit plus aimer.

Le Mari confident est un texte fort réussi, où Destouches propose en fait une manière de *Princesse de Clèves* singulièrement plus souriante que l'original ; même l'aveu au mari ne fait pas défaut. Il est vrai que ses conséquences sont moins dramatiques parce que le Comte se montre un « confident » bien plus compréhensif que le prince de Clèves. Comme nous n'avons à interroger ici que les rôles paternels, je note seulement que ce numéro de haute voltige vertueuse requérait, au point de départ comme aux abords du dénouement, une autorité paternelle qui ne lésinait par sur ses droits. Ce qui prouve qu'il restait très facile, vers le milieu du XVIIIe siècle, de faire état sur la scène d'une telle autorité ; le contraire serait plus surprenant puisque la paternité affectueuse que Destouches préfère de toute évidence n'est toujours qu'un rêve sentimental, qu'il partageait sans doute avec bien des contemporains mais que la réalité ambiante devait rejoindre assez rarement. Le profil inverse restait dès lors, dans toutes les acceptions du terme et même au bas mot, tout aussi vrai-semblable…

Destouches s'arrange le plus souvent pour aboutir à des dénouements qui conviennent aussi à ses pères. Cela les dispense à la fois d'imposer leur autorité et d'y renoncer en toutes lettres. Le père du *Philosophe marié* se montre sans doute le plus libéral de tous quand il approuve sans hésiter le mariage secret de son fils ; il est vrai qu'il s'incline alors, de fort bonne grâce, devant un fait accompli.

L'Homme singulier est, sauf erreur, la seule comédie de Destouches où un père renonce explicitement à son autorité *avant* le mariage de ses enfants[8]. Le marquis d'Arbois a des projets précis pour son fils comme pour sa fille, qui ne correspondent bien sûr pas aux désirs personnels de ceux-ci : il n'est « pas d'humeur à recevoir la loi d'une jeune cervelle » (Acte I, scène 4 ; t. 3, p. 454) et se montre d'abord « outré » (Acte III, scène 5 ; t. 3, p. 501) du peu d'empressement qu'on met à lui obéir. Cela ne l'empêche pas de s'accommoder ensuite de bien des choses. Il accepte ainsi dès l'acte III de discuter avec son voisin Sanspair, dont il vient seulement de faire la connaissance, des convenances du mariage qu'il projette pour sa fille. Le marquis

[8] Je rappelle, pour prévenir un malentendu, que le titre de la pièce n'a rien à voir avec cet hapax : il désigne le jeune comte de Sanspair, au nom lui aussi fort parlant.

lui demande même de bien vouloir signer le contrat. Cela est tout sauf plausible, mais Destouches ne résiste pas au plaisir de mettre son protagoniste dans un embarras risible : Sanspair est déjà secrètement amoureux de sa belle voisine, mais ne se l'avoue pas encore et a bien du mal à refuser une signature qu'il n'y avait à vrai dire aucune raison de lui demander mais qui ne serait aussi, de sa part, qu'une simple politesse.

L'acte v nous fait assister d'abord à une autre scène comique, où le Marquis croit faire merveille en consentant au mariage de son fils avec la sœur de Sanspair à condition que celui-ci y consentira ; le fils accepte de son côté d'épouser, en cas de refus, la partenaire prévue par son père. Le Marquis ignore que son fils a déjà su écarter le cousin auquel Sanspair avait promis la main de sa sœur : l'intéressé était un faux brave, qui s'éclipsait aussitôt quand son rival faisait mine de le provoquer en duel.

Ce consensus une fois de plus un peu truqué sert ici de prélude à un accord plus profond entre le Marquis et sa fille. Elle proteste d'abord qu'elle serait désolée de devoir épouser l'homme que son père lui destine, mais ajoute aussi que, comme le Marquis lui a laissé le choix entre ce mari et le couvent, elle est toute prête à se retirer du monde en espérant seulement que son père voudra bien lui conserver son affection paternelle. Quand le Marquis l'assure qu'il l'« aime encore » (Acte v, scène 7 ; t. 3, p. 538), l'entente est, pour l'essentiel, rétablie. Le père lui demande alors, ce qu'il n'avait apparemment jamais fait, pourquoi elle ne veut pas de son candidat et s'entend répondre qu'il s'agit d'un jeune homme à la mode, qui ne saura jamais trouver son bonheur chez lui et qui « par son indifférence » laissera au mieux à son épouse « l'affreuse liberté que produit la licence » (Acte v, scène 7 ; t. 3, p. 559). Comme c'est là précisément le type d'homme que les pères de telles autres comédies cherchent plutôt à corriger, le spectateur n'est pas trop surpris que le Marquis se montre tout de suite convaincu, ni qu'il devine aussitôt que sa fille est amoureuse de Sanspair, ce dont elle convient d'ailleurs sans hésiter. La confiance est désormais totale ! Le père doute un peu, non sans raison, qu'elle saura faire renoncer ce singulier amant à sa sauvagerie, mais lui permet, là encore sans hésiter, de tenter sa chance. Il pousse même la complaisance jusqu'à s'effacer discrètement pour qu'elle puise conduire l'entretien décisif à sa guise. Elle ne manque bien sûr pas d'aboutir au résultat voulu.

Le Marquis est du coup le seul père de l'œuvre de Destouches qui laisse sa fille entièrement libre de son choix. Son désistement pleinement consenti nous vaut, en cette fin de parcours, la classique exception qui confirme la règle. Sanspair est agréé sans problèmes parce qu'il lui est aussi du côté du repli intimiste : sa singularité, si on la dépouille de ses quelques outrances, est au fond de se refuser aux vices et aux ridicules du monde et de chercher son bonheur à l'écart. C'est dans cette même perspective que la plupart des personnages positifs de Destouches aiment désormais à s'entendre et à s'attendrir avec leurs Géronte.

Efficacité et limites de la comédie moralisatrice de Philippe Néricault Destouches

Beya Dhraïef

La fin du XVIIe siècle et le début du XVIIIe siècle furent marqués par une querelle qui engagea la survie du théâtre et son évolution générique. Outrés par les licences que s'étaient permises Molière et ses cyniques successeurs, les détracteurs de cet art comme ses défenseurs s'accordaient dans la critique de quatre défauts essentiels. Les sujets abordés leur semblaient indifférents à la morale. La représentation obsessionnelle du sentiment amoureux fut particulièrement dénoncée en raison de ses implications : l'incitation de la jeunesse à aimer et la remise en cause du caractère sacré du mariage. Théoriciens chrétiens et dramaturges réformateurs insistèrent conjointement sur le rôle corrupteur joué par les valets qui, en tant que meneurs d'intrigue, stimulaient la quête hédoniste. Insistant sur la perversion du style théâtral, ils décrièrent aussi l'abus de grossièretés et l'usage, autrement plus pernicieux, de l'équivoque. Se focalisant plus spécifiquement sur les vices déguisés de la comédie, ils critiquèrent enfin le rire suspect de satanisme en raison, par exemple, de sa capacité à brouiller les repères moraux.

Malgré l'éloquence oratoire déployée par Bossuet et ses partisans, ces multiples travers ne provoquèrent pas l'interdiction des spectacles mais nourrirent la réflexion sur leur réforme. En 1726, l'abbé de Saint-Pierre en vint même à défendre la possibilité d'un théâtre utile, voire utilitaire. S'inscrivant dans cette continuité, le père Porée envisagea, quant à lui, les moyens de limiter les défauts du genre dramatique tout en optimisant son pouvoir d'action sur la foule.

Ces interrogations métathéâtrales que Destouches lui-même prolongea dans sa correspondance et ses nombreuses préfaces expliquent sa poétique et le succès primitif de ses comédies. Pour déterminer si le théâtre moralisateur de cet épigone de Boursault est vraiment moral, j'examinerai surtout le dispositif d'édification mis en œuvre dans trois comédies : *L'Ingrat* (1712), *Le Glorieux* (1732) et *Le Dissipateur ou*

l'honnête friponne (1753). Créées à différents moments de la carrière de Destouches, ces pièces éclairent en effet son éventuelle évolution tout en abordant, de manière plus ou moins directe, un même thème amoral : celui de l'ingratitude ou du défaut de reconnaissance. La critique qu'élabore Piron de la manière dont ce sujet fut traité permettrait ensuite d'envisager quelques limites de la comédie moralisatrice qui expliqueraient l'évolution de sa réception.

Les moyens de l'efficacité : analyse du dispositif moralisateur déployé par Destouches

L'examen du dispositif moralisateur qu'utilise le dramaturge nécessite la prise en compte de trois éléments : sa construction de l'intrigue, son langage dramatique et sa conception des personnages. Les ouvrages métathéâtraux du père Porée et de Riccoboni exposent notamment certains fondements de l'efficacité de ce théâtre, mais Destouches recourt aussi à des stratégies qui lui sont propres.

Action

De manière générale, les intrigues conçues par Destouches témoignent qu'il a su prendre en compte la critique de l'indifférence à la morale liée à la représentation du sentiment amoureux et de ses conséquences, comme le défi de l'autorité parentale. Anticipant sur la prescription de Riccoboni dans sa *Réformation,* le dramaturge privilégie la mise en scène de l'amour fraternel et filial. La passion amoureuse est en revanche marginalisée : dans *Le Glorieux,* notamment, le véritable enjeu de la pièce est de corriger l'amour-propre du bien-nommé comte de Tufière. Les amoureuses mises en scène tendent à subordonner l'amour à l'estime. C'est particulièrement le cas du personnage d'Isabelle : son attachement envers le Comte s'altère et manque être étouffé par le mépris que lui inspire son caractère hautain. Bien qu'elle ignore sa véritable identité, la suivante Lisette adopte également un comportement exemplaire. Soucieuse de se respecter, elle refuse d'épouser Valère sans le consentement de ses parents et résiste à la tentation de l'impulsivité amoureuse. Épuré de toute dimension libidineuse, soumis au diktat des convenances, l'amour ne motive pas l'action dans la majeure partie des comédies de Destouches. Ce thème demeure secondaire par rapport à d'autres qui l'éclipsent en importance comme les critiques de la vanité, de l'ingratitude ou de la dissipation.

L'exhaustivité satirique fut d'ailleurs présentée dans le *Discours sur les spectacles* comme une caractéristique qui attestait la supériorité du théâtre de cette époque par rapport à la philosophie. Alors que « la Morale Philosophique se borne aux fautes réelles, ou à ce qui en approche », observait finement le père Porée, « celle de la Scène va plus loin. […] Non contente d'empêcher l'homme criminel d'être puni, elle ne souffre pas même qu'il soit impunément ridicule »[1]. La production dramatique de Destouches confirme cette spécificité puisqu'il a notamment consacré sa dernière pièce à la satire de la singularité.

[1] Porée, *De Theatro*, avec la traduction en regard du père Brumoy, *in Discours sur les spectacles,* présenté et annoté par Édith Flamarion, Toulouse, Société de Littératures Classiques, Paris, Champion, 2000, p. 11.

Pour conforter l'efficacité critique de ses œuvres, le dramaturge recourt très souvent au procédé de l'exposition discontinue. Cet artifice dramaturgique évite aux spectateurs de se méprendre dans l'interprétation des caractères représentés. Si l'arrogance d'un comte de Tufière brille par son évidence, l'hypocrisie qui camoufle l'ingratitude la rend plus difficile à détecter. Dans *L'Ingrat,* le recours à l'exposition discontinue permet par ailleurs à Destouches d'inscrire ce défaut dans une continuité historique. La multiplication des précédents dans l'avant-comédie prouve que ce manque de reconnaissance n'est pas un travers superficiel ou ponctuel : il définit le personnage de Damis. Prisonnier de son rôle, celui-ci ne peut agir qu'en fonction de ce qu'il est. Il est voué à la perpétuation d'un passé qui le rattrape pour favoriser son démasquage. Dans *Le Dissipateur* également, le récit rétrospectif des événements se révèle créateur d'actions. Ce n'est pas un hasard si, à la scène II de l'acte III, Finette rappelle avec éloges la fable enchâssée par Pasquin[2]. Celui-ci avait recouru à l'allégorie pour justifier sa participation à la curée dont son maître était victime : malgré ses bonnes intentions primitives, il avait dû renoncer à désabuser Cléon, ses remontrances sincères avaient failli lui coûter sa place. Destouches invente ainsi cette expérience édifiante pour permettre à ses spectateurs de tirer quelques enseignements essentiels. Cléon n'est pas une victime absolue ; il est partiellement responsable de sa duperie. Son besoin d'aveuglement n'excuse sans doute pas l'opportunisme de ses faux amis, mais il explique leur succès. Le Dissipateur n'est manipulé que parce qu'il est manipulable et seule une contre manipulation pourrait permettre de le réformer. Les manigances équivoques de l'Honnête friponne se trouvent donc légitimées.

Dans la conception des péripéties de ses pièces, Destouches adopte souvent l'un des principes qui régissent la dramaturgie moliéresque selon Riccoboni. Dans ses *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière,* ce dernier note en effet que « [l]e caractère doit lui-même servir à intriguer l'action, et c'est de cette source que l'intrigue doit partir[3] ». L'application de ce principe est très nette dans *Le Dissipateur* puisque la majeure partie des rebondissements s'y trouvent provoqués par le caractère paradoxal de Julie. Comme l'expose Destouches dans sa préface, « cette fausse apparence, […] fait le nœud de la pièce, […] en produisant des événements singuliers et intéressants, [elle] met le Dissipateur à portée d'étaler son caractère, et le pousse plus rapidement à sa catastrophe »[4]. Dans *L'Ingrat* également, la corrélation entre le désir de reconnaissance outré de Géronte et les multiples manifestations d'ingratitude de Damis stimule l'action à un point tel qu'elle en arrive à orienter le dénouement de la pièce. Dupé par son mime Pasquin, l'Ingrat réalise l'inefficacité de son éthique : il découvre l'impossibilité de compter sur la gratitude et l'intégrité des autres si on en manque soi-même. À travers l'orchestration de cette punition subtile, le dramaturge

---

[2] Philippe Néricault Destouches, *Le Dissipateur ou l'Honnête friponne,* Acte III, scène 2, tirade de Finette, *in Œuvres dramatiques*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, t. IV, p. 66 : « L'exemple de ce chien que tu citois tantôt / M'a frappée ; et je vois que c'est un grand défaut / Que de s'embarrasser des sottises des autres ».

[3] Luigi Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736, p. 30.

[4] Philippe Néricault Destouches, *op. cit.*, « Préface », p. 6.

entend ainsi édifier le public comme le montre l'apostrophe finale de son porte-parole, Pasquin.

Pour développer la lucidité de ses personnages et celle de leurs spectateurs, Destouches se sert également de la voix du Sort qui matérialise son vouloir dramaturgique. Dans *Le Glorieux,* l'indigence dont souffre le personnage de Constance que la malchance a réduite à jouer les Lisette atteste paradoxalement qu'elle est digne de son sang et révèle son envergure morale. Dans *Le Dissipateur* aussi, le destin sert la visée démonstrative du dramaturge. L'épreuve fait la preuve et la ruine de Cléon le rend lucide sur son entourage. Il découvre le cynisme radical de Lisimon et du Comte, qu'il prenait pour son meilleur ami. Même si elles l'abandonnent, il se rend compte qu'Araminte et Cidalise ne sont pas autant indifférentes à la morale : elles se déclarent assassinées par le spectacle de son sort et l'utilisation d'un lexique tragique par des personnages habituellement frivoles révèle que la stimulation de leur sensibilité risque d'avoir raison de leur identité opportuniste. Il réalise enfin la loyauté insoupçonnée de son serviteur Pasquin et prend conscience que l'attachement de l'honnête friponne, qu'il suspectait de cupidité, pourrait être authentique.

Sous l'influence possible du Fontenelle de *La Préface* aux *Œuvres diverses* et du Dufresny des *Amusemens* sérieux ou comiques, Destouches exploite enfin les registres hybrides de la comédie pour optimiser la finalité instructive de ses intrigues. Il recourt parfois au comique pour discréditer les prétentions du vieux Lisimon à séduire Lisette, l'amie et la suivante de sa fille. Mais il s'ingénie le plus souvent à imaginer des situations touchantes car il demeure persuadé que la sensibilité rend moral : l'artifice auquel recourt Lycandre pour amener son fils, le comte de Tufière, à transcender son orgueil le montre. Malgré ses réticences à présenter son père appauvri, le Glorieux ne parvient pas au stade de l'ingratitude assumée. Sommé de renier frontalement son père, sa bonté naturelle, qu'expliquerait son ascendance aristocratique, l'amène à le reconnaître et à renoncer aux vertiges de la vanité et de la cupidité. En variant les tonalités de ses comédies, Destouches parvient ainsi à décupler leur efficacité pédagogique. Comme l'expliquera le père Porée un an après la création de cette pièce, la supériorité potentielle du théâtre sur la philosophie provient notamment du besoin de liberté qui caractérise la nature humaine : les hommes seraient enclins à se révolter contre les contraintes prescriptives, recherchant l'agrément, ils souhaiteraient, en un certain sens, être corrigés à leur insu. *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* : se réclamant de ce précepte horacien, Destouches l'a certainement compris.

Au fil du temps, le rapport du dramaturge à la morale a cependant gagné en complexité. Malgré leurs ressemblances structurelles, *L'Ingrat* et *Le Dissipateur* se distinguent par exemple par leurs dénouements. Dans la seconde de ces comédies à péripéties, il ne s'agit plus de punir la déloyauté, mais d'apprendre à s'en protéger. Le scélérat ne fait plus exception : il ne suffit plus de le bannir de la communauté. L'opposition entre les vices et les vertus perd de son évidence. L'intrigue du *Dissipateur* enseigne la vertu cachée des vices apparents. C'est ainsi que la maturité acquise par Destouches canalise son radicalisme et son idéalisme pour favoriser le développement de son réalisme et de sa subtilité : il renonce à la morale coercitive de ses premiers

écrits pour lui préférer une morale correctrice. Il prétendait jadis « prêcher la vertu »[5], « décrier le vice »[6] et se voulait le pourfendeur inlassable des « défauts humains »[7]. Il ne cherche désormais qu'à « représenter le monde tel qu'il est, et non pas tel qu'il devroit être »[8].

Langage

Selon Aleksandra Hoffmann Lipónska, « [l]'enseignement moral que donne le théâtre de Destouches procède de deux manières : par démonstration (punition ou correction du héros) et par théorie »[9]. Formulant la réflexion morale, le langage l'universalise et la problématise effectivement. Étudier l'usage et l'éventuelle évolution de la rhétorique employée par le dramaturge semble donc nécessaire.

Destouches explicite les finalités de son écriture dramatique : un lexique moralisateur ne cesse d'émailler le texte de ses pièces. Les personnages de *L'Ingrat* exposent notamment les moyens de l'enseignement dispensé et ses visées : « raisonnements »[10], « leçons »[11] et « remontrances »[12] seraient destinés à « corriger » et à « édifier »[13]. Ces quelques exemples permettent déjà de le percevoir : les termes utilisés pour caractériser la pédagogie théâtrale de Destouches sont rarement constatifs. La connotation religieuse du dernier est manifeste et la récurrence de cette symbolique souligne sa préséance. Ce n'est sans doute pas un hasard si, dans *L'Ingrat*, les mots les plus fréquemment attestés, « prêcher » et « punir »[14], comptent le même nombre d'occurrences. Ils renvoient aux deux stratégies corrélées pour transformer le

---

[5] Destouches, « Prologue » du *Curieux impertinent,* comédie représentée pour la première fois en 1710, *in Œuvres dramatiques*, tome vi, éd. cit., scène iii, tirade d'Ariste, p. 15.

[6] *Ibid.*, p. 15.

[7] Destouches, « Épître à S.A.S. Madame la Duchesse du Maine », *in Œuvres dramatiques*, tome ii, p. 4 : « Je fais la guerre aux défauts des humains ».

[8] Destouches, *Le Dissipateur,* « Préface », p. 7.

[9] Alexandra Hoffmann Lipónska, *Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisatrice,* Poznań, Universytet im. Adame Mickiewicza W. Poznaniu, 1979, p. 79.

[10] Destouches, *L'Ingrat*, comédie représentée pour la première fois en 1712, *in Œuvres dramatiques*, tome i, Genève, Slatkine Reprints, 1971. Il y a trois occurrences du verbe « raisonner » et de ses dérivés : Acte iii, scène 7, réplique de Géronte, p. 239 ; Acte iv, scène 4, réplique du même personnage, p. 263 ; Acte v, scène 2, réplique de Lisette, p. 274.

[11] Destouches, *ibidem*, Acte i, scène 3, réplique de Géronte p. 172 et Acte iii, scène 7, réplique du même personnage, p. 240.

[12] *Ibid.*, Acte i, scène 6, réplique de Pasquin, p. 187.

[13] Pasquin utilise le participe passé « édifié » et le verbe « corriger » à la scène 7 de l'acte i, p. 186-187.

[14] Pasquin emploie le verbe « prêcher » deux fois à la scène 6 de l'Acte i, p. 185 et p. 187. Lisette l'utilise ensuite à l'Acte iii, scène 3, p. 129, pour caractériser significativement les modalités qu'utilise le valet pour défendre son éthique : « Oui, Pasquin, ta morale est très fine : / Mais tu la prêches mal. ». Le verbe « punir » est employé par Cléon et repris par Orphise à la scène ix de l'acte iii, p. 244. Pasquin y recourt ensuite à la scène 7 de l'Acte v. Il n'est pas anodin que ce terme ait été employé par ces trois personnages : Cléon contribue à punir Damis puisqu'il le prive d'Isabelle et de son héritage, Orphise l'assiste en permettant à Géronte de connaître son caractère véritable et ce double châtiment n'aurait pas été possible sans l'ingéniosité de Pasquin et ses talents de mise en scène.

personnage éponyme. Destouches dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit : l'impuissance des sermons à changer Damis légitime son châtiment au dénouement.

Dans *Le Dissipateur*, le vocabulaire religieux s'étend et se diversifie encore davantage : l'évocation de la « faute », des « égarements » ou de l'« abîme »[15] le dramatise ; celle de la « confess[ion] » ou des « remords »[16] l'intériorise. La permanence d'un tel vocabulaire s'explique, certes, par la foi profonde de Destouches[17] et sa volonté, non moins affirmée, de concurrencer les prédicateurs par sa chaire théâtrale. Il faut cependant souligner que ce lexique est essentiellement employé par des personnages discrédités dans la pièce. C'est en particulier le cas du Baron : Cléon ne cesse de se plaindre de ses « prêche[s] » et de tourner ses « sermons »[18] en dérision. Malgré la pertinence de ses critiques, le père de Julie n'a nulle prise sur le Dissipateur et ne réussit guère à le changer. Les « sages discours » et les « lettres prudentes »[19] de Géronte n'ont pas plus d'effet : seul l'intérêt avait déterminé Cléon à réformer son comportement apparent à l'acte III. En présentant l'hypocrisie du personnage comme le meilleur résultat que réussissent à obtenir les censeurs imbus de leurs certitudes, Destouches justifie encore l'honnête friponnerie de Julie. Pour permettre à un personnage égaré de retrouver le droit chemin, il ne suffit pas d'en faire l'apologie véhémente et extasiée, la conviction de s'être fourvoyé en dissipant ses biens doit provenir de Cléon lui-même. C'est par l'agencement irréfutable des faits que l'avatar de Destouches qu'est Julie l'amène à en être intimement persuadé. Pour « guérir »[20] Cléon de son aveuglement sur la réalité, il faut véritablement agir en chirurgien :

> Employer pour cela des remèdes trop doux
> Ce seroit tout gâter. Il faut, d'une main sûre,
> Tailler, couper, percer, pour achever la cure
> [...]
> Et tâcher d'opérer avec dextérité[21].

---

[15] Destouches, *Le Dissipateur*, tirade de Julie, acte iv, scène iii, p. 108 : « il reconnoît sa faute » ; acte iii, scène v, sentence de Cléon : « Des jeunes gens les passions ardentes / Les entraînent souvent dans des égarements » ; acte iv, scène i, Géronte à Julie : « Que le ciel me punisse et m'abîme à l'instant ». Voir aussi le monologue de Cléon, à l'acte v, scène xv, p. 137 : « Les fureurs d'un amant par vous-même abîmé ».

[16] Destouches, *ibid.,* acte iv, scène iii, tirade de Julie, p. 109 : « je confesse » ; acte v, scène xvi, monologue de Cléon, p. 137 : « inutiles *remords* ».

[17] Rejetant le rationalisme, Destouches souligne notamment la profondeur de sa foi dans la lettre qu'il avait adressée à « M. le C. de C. qui l'avait traité de Philosophe et d'Esprit fort » : « Croyez, comme l'on croit à l'âge le plus tendre ; / C'est le plus sûr parti que vous ayez à prendre, / Et pour moi, grace au Ciel, c'est celui que je prens. » Voir *Lettres sur divers sujets*, *in Œuvres de Mr. Néricault Destouches*, tome quatrième, La Haye, Benjamin Gibert, 1742, p. 10.

[18] À la scène vi de l'acte i, p. 29, Cléon recourt au verbe « prêcher » à deux reprises pour discréditer les harangues inutiles du Baron : « Ah ! Vous voulez prêcher » puis « [a]sseyez-vous, Baron : vous prêcherez bien mieux ». Non sans ironie, il rapporte ensuite ces « sermons » au Marquis qui les traite de « fadaises » à la scène viii de l'acte I, p. 35-36.

[19] « Tout à son désir de le duper », c'est ainsi que Cléon qualifie les propos de Géronte à la scène v de l'acte iii, p. 78.

[20] Notons deux occurrences du verbe « guérir » à l'acte ii, scène iv, répliques de Finette, p. 50-51.

[21] Destouches, *Le Dissipateur,* acte v, scène 5, tirade de Finette, p. 120.

Omniprésent au dernier acte, le lexique médical met en relief la concrétude des stratagèmes mobilisés pour soigner la cécité de Cléon et le rendre lucide. La tirade de Finette souligne l'importance de l'expérience douloureuse pour connaître autrui. C'est ainsi que la modification de la dominante linguistique révèle la symbolique interne à l'œuvre : l'échec de l'édification justifie la dynamique curative. Anatomiste des mœurs et de la psychologie humaine, le dramaturge éclipse le prêtre en efficacité.

Tantôt prédicateur, tantôt médecin, Destouches s'abandonne toujours au plaisir de moraliser. Maximes et sentences ne cessent de ponctuer les propos de ses personnages pour universaliser l'action mise en scène ou confronter diverses interprétations des événements ou des caractères représentés. Quiconque se penche sur leur étude attentive se heurte cependant à un paradoxe : ce n'est pas parce que leur forme est morale que leur signification le sera aussi. Certains personnages n'hésitent pas à y recourir pour défendre une logique amorale. C'est notamment le cas de l'Ingrat qui les utilise pour légitimer sa conduite et dévoiler, en filigrane, les fondements de son comportement : « [l]e solide présent vaut mieux que l'espérance »[22], clame-t-il notamment avant de préciser que « [d]es plus puissants états (*sic*) l'intérêt est la loi »[23]. Universaliser ce type de préceptes amoraux ne compromet toutefois pas l'efficacité de la comédie moralisatrice. Il semble, au contraire, que Destouches réussisse de la sorte à élargir le champ de sa critique. La seconde sentence révèle indirectement que l'individualisme et l'opportunisme présupposés par l'ingratitude ne sont pas des vices bénins : ils ne gangrènent pas uniquement les rapports familiaux et sociaux. Le diplomate que fut Destouches le savait d'expérience : ils affectent la destinée des nations en justifiant la pratique du machiavélisme. À travers la condamnation de Damis dans l'œuvre se réalise celle de son système de références : cynismes individuel et politique s'impliquent réciproquement.

Mais la dénonciation de l'Ingrat englobe aussi celle de ses modèles littéraires. Sa première sentence fait significativement écho aux propos du Chevalier de Villefontaine qui, non content de ravaler l'amour à la bagatelle, le sacrifiait pour peu que son intérêt lui dicte de le faire. Destouches assimile Damis à la pléthore des « Petit[s]-Maîtres intrigué[s] »[24] qui hantèrent les œuvres des premiers successeurs de Molière. Apparemment sans nul lien avec l'intrigue, une savoureuse tirade de Lisette brosse d'ailleurs le portrait de ce type théâtral pour en prolonger la satire[25] : la malveillance joyeuse et brouillonne des prisonniers de la convention se trouve ainsi réincarnée. En

---

[22] DESTOUCHES, *L'Ingrat,* Acte I, scène 6, p. 183.

[23] DESTOUCHES, *ibidem,* Acte I, scène 6, p. 187.

[24] Voir François MOUREAU, « Le Petit-Maître intrigué : espaces du libertinage au théâtre jusqu'à la Régence », *in Éros philosophe : discours libertins des Lumières*, études rassemblées par François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris, Champion, 1984, p. 119-135. Par ailleurs, la thèse complémentaire de Frédéric Deloffre reste toujours une référence importante sur la dramaturgie des Petits-Maîtres, au XVIIIe siècle, même si certaines de ses conclusions furent partiellement affinées par Pierre Saint-Amant dans une contribution récente. Voir Frédéric DELOFFRE, *Le Petit-Maître corrigé,* Genève, Droz, 1955 et Pierre SAINT AMANT, « Les Masques du séducteur : la carrière du libertin dans le théâtre du XVIIIe siècle », *in Du genre littéraire au XVIIIe siècle,* Paris, Desjonquères, 2004, p. 299-310.

[25] DESTOUCHES, *L'Ingrat,* Acte I, scène 5, tirade de Lisette, p. 179-180.

attaquant l'avatar noirci de ces séducteurs de pacotille, Destouches refuse de banaliser la désinvolture morale.

Il faut signaler cependant que, dans son répertoire, les personnages vicieux ne sont pas les seuls apologistes de leurs principes amoraux. Les discours des personnages lucides confirment ce que l'analyse de leurs actions avait déjà révélé : sous certaines conditions, le père de la comédie moralisatrice tolère, voire prescrit l'indifférence à la morale. À peine modifiée, une sentence de Finette ponctue l'intrigue pour en formuler la nécessité. « [F]ourber un fourbe est une œuvre louable »[26], décrète-elle au premier acte du *Dissipateur* avant d'ajouter à la fin du second qu'« [i]l faut, avec un fourbe, être fourbe et demi »[27]. En confiant cette réflexion récurrente à un personnage d'intrigante, Destouches en accroît le pouvoir évocateur et la force performative. Finette ne saurait être suspectée de complaisance à l'égard de son hypocrite maîtresse : la première fois, un aparté avait dévoilé sa pensée au public. Substitut de son auteur, ses sentences orientent l'interprétation de sa fable. Par leur fonctionnement autotélique, elles légitiment la réciprocité dans l'emploi de comportements répréhensibles : la duplicité est préconisée pour son efficacité. Destouches a beau s'être évertué à tonner contre les vices et les égarements humains, force est de constater que, dans *Le Dissipateur*, il rejoint les cyniques rieurs par un détour : Dancourt et Lesage avaient, entre autres, refusé la moralisation pour son inutilité. La loi du *contrapasso* garantissait la sauvegarde de l'équité paradoxale que Finette achève de célébrer, à grand renfort de discours sentencieux.

Ce dernier exemple reste toutefois isolé. Le plus souvent, Destouches manifeste sa volonté de se singulariser par rapport à ses prédécesseurs, parfois de manière extrêmement subtile. Il se réapproprie ainsi leur style amoral pour en tenter l'épuration. Une scène de *L'Ingrat* en fournit la preuve. En dénonçant la malveillance de Damis à Géronte, Pasquin ne le persuade pas. Manipulé par les fausses confidences de l'Ingrat, le vieillard le livre aux reproches de son maître fripon :

> DAMIS
> [...] Pour de l'argent, infâme,
> M'accuser faussement ! Quelle bassesse d'âme !
> PASQUIN
> Nous sommes faits tous deux de diverse façon,
> Vous êtes honnête homme, et je suis un fripon.
> DAMIS
> C'est bien récompenser les bontés de Géronte,
> Que vouloir l'abuser.
> PASQUIN
> Monsieur, j'en meurs de honte.
> Après ce qu'il a fait, quiconque de nous deux
> Le trompe, est un ingrat, un fourbe, un malheureux,
> Un monstre qui doit faire horreur à tout le monde,
> Et qui mérite bien que l'enfer le confonde.

---

[26] DESTOUCHES, *Le Dissipateur,* Acte I, scène 3, aparté de Finette, p. 16.
[27] DESTOUCHES, *ibid.*, Acte II, scène 10, p. 64.

DAMIS
Vous voyez bien qu'il convient de tout ce que j'ai dit [28].

Dans la comédie, Pasquin et Damis accumulent les joutes oratoires qui mettent en lumière, avec le caractère de ce dernier, l'inutilité d'espérer sa correction. Mais la transparence habituelle de leurs échanges est contrariée dans cette scène par la présence silencieuse de Géronte, destinataire premier de ce dialogue fertile en équivoques. C'est Damis qui commence par y recourir pour achever d'égarer sa dupe. Sa duplicité langagière rappelle parfaitement celle de Don Juan ou de Tartuffe et de leurs émules en fausseté, qu'ils aient noms Moncade, Villefontaine ou Crispin. Il se sert de la vérité pour tromper. Le public sait ce que Géronte ignore : ce n'est pas à Pasquin que la cupidité inspire des accusations mensongères mais à Damis lui-même. Ingénieusement, Destouches lui prête une réplique qui le condamne aux yeux des spectateurs. Par sa réaction aux propos tortueux de son maître, Pasquin suggère l'effet que son auteur souhaite obtenir : l'Ingrat est « un monstre qui doit faire horreur à tout le monde ». La prévention de Géronte l'empêche de comprendre le message qui lui était aussi adressé. Elle le rend imperméable à l'ambivalence volontaire du discours de Pasquin qu'il réduit à sa prétendue contrition. Contrairement à Damis, Pasquin n'avait pourtant pas biaisé pour tromper le vieillard mais pour éviter de le faire. Un de ses apartés avait d'ailleurs exprimé le malaise que provoquait la contradiction de sa conscience morale avec la volonté d'aveuglement de Géronte : « Le cas est tout nouveau : / Pendu si je ne mens ; disant vrai, l'on m'assomme. / Qui pourroit s'en tirer seroit bien habile homme » [29]. Dans un tel contexte, la pratique de l'équivoque résout son dilemme intérieur : elle lui évite de se compromettre à force de collusion avec la scélératesse de l'Ingrat. Inversant sa vocation initiale tant décriée, Destouches réussit la prouesse de moraliser le style amoral.

Cette analyse des manifestations de moralisation discursive ne saurait cependant prétendre à l'exhaustivité. Sachant qu'il est difficile d'approfondir l'interprétation d'une moralisation discursive omniprésente, j'ai choisi de me concentrer sur les stratégies d'édification les plus caractéristiques (lexique religieux ou médical, sentence, tirade, débat contradictoire) ou la plus singulière (la moralisation de l'équivoque).

Personnages

L'examen des caractères représentés par Destouches devrait compenser une partie de ces omissions. Les personnages de la comédie moralisatrice ne cessent en effet de faire « la théorie de leurs ridicules et de leurs vices » [30] : leurs discours révèlent leurs principes d'action.

Traditionnellement associés à la conduite de l'intrigue, les valets et les servantes de Destouches se singularisent par leur relative moralité. Contrairement au Crispin lesagien, ils ne cherchent pas à voler la vedette à leurs maîtres et n'assument pas davantage la fonction corruptrice qui leur était habituellement reprochée. Les

[28] DESTOUCHES, *op. cit.*, Acte IV, scène 3, p. 260.
[29] DESTOUCHES, *op. cit.*, Acte IV, scène 3, p. 259.
[30] Gustave LANSON, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante,* Paris, Hachette, 1887, p. 34.

serviteurs et ceux qui se croient tels se distinguent par leur relatif désintéressement. Dans *Le Glorieux,* Pasquin et Lisette ne sont animés par aucun désir de mariage : leur volonté de rapprocher le Comte et Isabelle se nourrit du désir d'« être utiles », de « mieux servir »[31]. Ils n'incitent pas leurs maîtres à la malveillance mais se bornent parfois à en caricaturer les vices. Tout en cédant à la tentation de mimer le comte de Tufière, qui exagère les manifestations de son travers comme le montrent didascalies et jeu de scène initialement adoptés par Dufresne, Pasquin conserve notamment un recul critique par rapport à sa conduite. Ses monologues témoignent de sa conscience que la vanité rend ridicule.

Dans certaines pièces de Destouches, à l'inverse, les maîtres se montrent incapables de ressentir de tels regrets. Transportés par l'admiration que leur inspirent leurs personnages, il n'est pas rare que leur propension à l'autoreprésentation confine au burlesque. L'Ingrat Damis, en particulier, se désindividualise à force de se conceptualiser : « […] Puisqu'on hait les ingrats, / Je ne puis être ingrat, et ne m'en cacher pas : / Un ingrat doit savoir l'art de se contrefaire »[32]. Comme il l'avait préalablement décrété, « [il] sai[t] [se] retourner, [il a] plus d'un caractère »[33]. Homme Protée, il met en relief l'intrication de sa déloyauté avec son hypocrisie pour révéler, indirectement, son impossible réforme. Même si Damis confesse les remords qui l'oppressent de temps à autre[34], son aveu de fourberie interdit de croire en sa sincérité. Le valet de l'Ingrat n'accorde, au reste, que peu de créance à ces confidences qu'aucun monologue ne confirme[35]. Les innombrables tares de Damis le rendent irrécupérable et, par la conception de son scélérat, Destouches avalise parfaitement les observations de Riccoboni sur la comédie de caractère :

> Une passion si elle est parvenue à un certain degré, est pour l'ordinaire accompagnée d'autres vices, et tout au moins de plusieurs défauts. Le *Glorieux*, par exemple, est presque toujours fat, menteur et méprisant ; le *Joueur*, prodigue et libertin ; le *Jaloux,* colère et insociable ; et ces passions que l'on peut appeler grands ou principaux caractères, fournissent assez à l'intrigue avec les défauts qui les suivent, sans avoir recours aux caractéres épisodiques[36].

Même si, au sens strict du terme, la déloyauté n'est pas une passion, l'individualisme qu'elle présuppose est, sans conteste, une des plus fortes qui soit et une des plus

---

[31] DESTOUCHES, *Le Glorieux*, *in Théâtre du XVIIIe siècle*, Jacques TRUCHET (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, Acte I, scène 2, p. 570.

[32] DESTOUCHES, *L'Ingrat,* Acte II, scène 3, p. 200-201.

[33] *Ibid.*, p. 200.

[34] *Ibid.*, tirade de Damis, p. 201 : dans sa tirade de l'Acte II, scène 2, p. 201, Damis explique à Pasquin que « le remords quelquefois se réveille et [le] gêne ». Il allègue sa malchance originelle (« [le] malheur où le sort m'a jeté ») pour expliquer pourquoi il s'est « endurci contre la probité ».

[35] Bien qu'il apparaisse après sa confrontation accablante avec Orphise et avec Cléon, l'unique monologue de Damis n'exprime aucune culpabilité mais confirme la profondeur de sa scélératesse : il formule son indifférence à leurs reproches qu'il « n'écoutai[t] pas » et va jusqu'à les couvrir d'imprécations pour leur arrivée fâcheuse (« Que la foudre à l'instant puisse tomber sur eux »). Voir la scène 10 de l'Acte III, p. 245.

[36] Louis RICCOBONI, *op. cit.*, Paris, Veuve Pissot, 1736, p. 43-44.

fertile en vices masqués. L'Ingrat l'invoque d'ailleurs pour se justifier[37]. Il revendique son égoïsme et son absence d'empathie. À l'instar du Méchant de Gresset, son esprit a totalement eu raison de son cœur. La dénonciation efficace de ce personnage qui associe traîtrise et froideur est confortée dans l'œuvre par son opposition au noble Cléon. Dans ses comédies, Destouches recourt en effet souvent au mode de présentation contrapuntiste des personnages et va jusqu'à en prescrire l'usage à son disciple, le Chevalier de B**, auteur du *Vindicatif*. Considérée par le père Porée comme une preuve de la supériorité du Théâtre sur l'Histoire, cette technique permettait en effet aux dramaturges de se faire peintres : au lieu de se contenter de reproduire le visible, ils rendent visibles l'opposition des « ombres » et des « lumières » pour « embellir la vertu » et « confondre le vice »[38].

Reste à examiner, pour finir, le personnage paradoxal de l'Honnête friponne. Julie adopte-t-elle, comme elle l'allègue, un comportement indifférent à la morale uniquement pour son efficacité ? Ses manigances équivoques masquent-elles réellement les intentions les plus vertueuses qui soient ? Il est permis d'en douter sachant que, pour Julie, « le jeu représente le fondement de la vie, les risques qui lui donnent son sens »[39] et qu'elle semble, par ailleurs, moins motivée par l'amour que par la volonté de puissance[40]. Il est toutefois intéressant de constater que Destouches s'efforce de faire croire à l'intégrité de son héroïne. Il annonce, dans sa préface, le recours à « différents moyens »[41] pour rassurer les spectateurs sur son compte. Et, effectivement, Julie ne cesse de proclamer son amour pour Cléon et se disculpe à maintes reprises de l'accusation de cupidité. Le dramaturge se garde, au reste, d'exposer ses actions les plus douteuses : il les raconte et ne les montre pas. Pour pallier la réduction de son héroïne à ses transactions les plus sordides, il les délègue, la plupart du temps, à d'autres personnages. Le rôle de Finette étant traditionnellement associé à la création de l'intrigue, sa substitution à Julie dans la conduite de maintes manœuvres suggère que sa duplicité n'est qu'une apparence théâtrale ; son être profond s'en distingue fondamentalement. La nature et la somme des stratagèmes déployés pour disculper l'héroïne ne sont cependant pas anodines. Par son honnête friponnerie, Julie fonctionne comme une figure de projection du dramaturge : en l'excusant, Destouches justifie l'équivocité inhérente à toute pratique théâtrale, pour légitimer la possibilité d'une imposture morale.

---

37 Voir Destouches, *op. cit.*, Acte IV, scène 7, tirade de Damis, p. 270 : « Pasquin, vivons pour nous, c'est la première loi : / Dans tout ce que je fais, je n'ai d'égard qu'à moi. / Je songe à m'avancer, je m'estime, je m'aime, / Et je n'ai point d'ami plus zélé que moi-même ».

38 Porée, *De theatro*, p. 25.

39 Karine Bénac-Giroux, *Destouches, Masques et métamorphoses du moi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 95.

40 *Ibid.*, p. 99 : « Ce qui est extrêmement troublant tout au long de la pièce, c'est le fait que Julie ne dissocie jamais l'amour qu'elle a pour Cléon de l'amour apparent de ses biens. Elle ne cesse de justifier son attitude par la volonté de sauver Cléon en dépit de lui-même. Mais le sauver revient aussi à détenir ses biens, et donc à devenir toute-puissante ».

41 Destouches, *Préface* du *Dissipateur*, p. 6.

Limites de la comédie moralisatrice

Durant la première moitié du XVIII[e] siècle, le succès théâtral de Destouches qui culmine avec la création du *Glorieux* peut ainsi s'expliquer par les nombreuses concordances entre sa pratique dramaturgique et la théorie théâtrale. À travers ses préfaces et sa correspondance copieuse, Destouches ne cesse lui-même de réfléchir aux conditions d'une écriture efficace et son œuvre entre constamment en résonance avec les essais théoriques de certains réformateurs comme le père Porée et Riccoboni. Le succès primitif de ce théâtre élitiste que Fontenelle destinait notamment à « faire rire l'honnête homme » apparaît ainsi lié à sa synchronicité avec un temps où s'exacerbe également « le goût des larmes »[42].

Les ambivalences nombreuses de ce répertoire finissent cependant par en altérer, ou tout au moins, en ambiguïser la réception. La comédie moralisatrice n'est pas toujours morale et le dramaturge prône, dans certains cas, l'usage de la manipulation. Dans mon corpus qui développe le motif de l'ingratitude, il commence par rejoindre les cyniques rieurs par un détour par la conception d'une punition qui découle du travers du personnage principal et, dans *Le Dissipateur*, il ne cesse de susciter inquiétudes et suspicion. Le renoncement de Destouches à l'idéalisme moral tend à se confirmer à la fin de sa carrière. Dans *L'Homme singulier* se trouve orchestrée la capitulation de l'exigence morale terrassée par les séductions du conformisme. L'apparente respectabilité y triomphe de la respectabilité authentique et l'avatar des sages *kuniques* qu'était le comte de Sanspair y renonce à sa liberté et à sa quête puriste.

L'étude de la préface de *L'École des pères* de Piron éclaire l'évolution de la réception de Destouches. Après avoir réécrit *L'Ingrat*[43], ce dramaturge choisit d'alléger et de modifier le titre de sa pièce en 1758. Sous le prétexte de justifier ce changement qui oriente la perception de son œuvre, Piron élabore une satire virulente et à peine masquée de la production théâtrale de son ancien modèle. Il critique notamment les « pièces mulâtres »[44], qui combinent différents registres, et exprime sa nostalgie du véritable comique, dont Destouches tend effectivement à limiter les manifestations. S'expliquant sur ce sujet à maintes reprises, l'auteur du *Glorieux* n'avait pas caché le malaise que lui inspirent le rire et sa source et, après avoir tenté d'en atténuer les expressions, il avait réduit à la fin de sa carrière son usage du comique à « l'enjouement de la déclamation[45] ». La satire oblique qu'élabore Piron de ces spectacles amphibies que le sacrifice du plaisir à l'instruction rendrait froids, voire monstrueux, n'est donc pas dénuée d'intérêt et sa critique de la représentation de l'ingratitude se distingue aussi par sa pertinence. Piron euphémise en effet la scélératesse des ingrats. Il les présente comme « des enfants et des hommes, faits à peu près comme tous les autres ; c'est-à-dire comme des enfants et des hommes uniquement occupés d'eux-mêmes, et de leurs intérêts particuliers »[46]. L'ingratitude serait donc banale et Piron légitime

[42] Voir Anne COUDREUSE, *Le Goût des larmes au XVIII[e] siècle,* Paris, PUF, 1999.

[43] *Les Fils ingrats* furent créés en 1728.

[44] Alexis PIRON, « Préface » de *L'École des Pères* (1758), *in Œuvres complètes*, tome I, Paris, Guillot, 1928, p. 20.

[45] DESTOUCHES, « Préface » de *La Force du naturel,* comédie représentée pour la première fois en 1750, *in Œuvres dramatiques*, tome V, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 151.

[46] PIRON, *op. cit.,* p. 6.

le choix de son nouveau titre en insistant sur la nécessité que les pères renoncent à leur quête d'exemplarité et à leur passion du contrôle. Curieusement, l'hypotexte de Destouches confirme d'ailleurs la cohérence interne de cette interprétation. L'exigence de reconnaissance et son vice déguisé, la volonté de puissance du barbon Géronte, expliquent effectivement sa duperie et, au dénouement, l'Ingrat Damis, qui rit au lieu de se montrer contrit, n'hésite pas à formuler cette morale concurrente.

Mais la charge de Piron a aussi une portée métathéâtrale : discréditant l'esthétique et les visées de la comédie moralisatrice, il affirme l'ouverture des œuvres théâtrales et proclame la légitimité auctoriale des lecteurs.

Le sens des sens dans le théâtre de Destouches

Michèle Bokobza Kahan

L'œuvre de Philippe Néricault Destouches se situe dans le champ de la comédie de caractère qui connaît un succès croissant au XVIIIe siècle. Dramaturge populaire en son temps, il produit des pièces, comme *Le Philosophe marié* représenté en 1727, qui font sa notoriété. Cette réussite provient sans doute d'un renouvellement du champ dramatique. Malgré ses multiples emprunts au théâtre de Molière [1], Destouches tisse en effet des liens avec ses contemporains [2], et s'il se réfère à Molière respectueusement, c'est pour mieux s'en distancier : « Toute la gloire dont je puisse me flatter, c'est d'avoir pris un ton qui a paru nouveau, quoiqu'après l'incomparable Molière, il semblât qu'il n'y eût point d'autre secret de plaire, que celui de marcher sur ses traces » [3]. La comédie de caractère privilégie le discours et l'analyse psychologiques au détriment de l'action, et soulève des problèmes liés aux mœurs et aux échanges sociaux de la vie quotidienne. Dès sa première pièce, *Le Curieux impertinent* (1710), Destouches crée un personnage dont les ressorts psychologiques – une mise à l'épreuve systématique de la sincérité des sentiments de son amante – relèvent moins d'une jalousie excessive que d'un refus de s'adapter aux mœurs de son temps. Dans *L'Homme singulier* (1762), il adoucit les traits convenus du misanthrope et esquisse le portrait d'un homme conciliant, tendre et compatissant, qui observe avec la mansuétude d'un sage les ridicules d'autrui. Son héros ne « renonce pas au commerce de ses contemporains » (Avertissement, t. III, 180), comme l'aurait fait Alceste. Enfin,

---

[1] Il s'inspire du *Tartuffe* dans *Le Médisant* et *Le Jeune homme à l'épreuve*, des *Femmes savantes* dans *L'Envieux* et *La Fausse Agnès*, du *Misanthrope* dans *L'Homme singulier*, etc.

[2] Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique,* Paris, Belin, 1997, p. 224-225.

[3] Destouches, *Le Glorieux*, *in Œuvres choisies,* Paris, Ménard et Desenne Fils, 1820, t. 2, préface, p. 145. Les citations qui suivent sont tirées de cette édition.

les intrigues dramatiques qu'il construit tantôt dans un registre comique tantôt dans un registre plus sérieux, laissent percer une réflexion sur les questions liées à la perfectibilité de l'homme et à l'ébranlement d'un monde fortement hiérarchisé au profit de valeurs méritocratiques. Par exemple, dans *La Force du naturel,* pièce jouée en 1750, il met à l'épreuve de la réalité le préjugé de la naissance et reconsidère la thèse de la prédominance du naturel sur l'éducation et sur le milieu.

Cette évolution illustre, à bien des égards, la période de transition que traverse le théâtre français au XVIIIe siècle[4]. On sait qu'à partir de la comédie de caractère se développe la comédie larmoyante dont les variantes, la comédie morale et la comédie vertueuse, engendreront à leur tour le drame bourgeois. Les pièces de Destouches se situent dans un entre-deux : elles tendent vers un réalisme qui s'attache à la complexité de la nature humaine et les aléas de l'expérience vécue, mais favorisent également l'action. Ses personnages sont le plus souvent pris dans des contradictions reliées aux injonctions de leur environnement, ce qui crée une tension entre l'intérieur et l'extérieur, entre la psyché et ses désirs et les injonctions sociales ou la crainte du regard de l'autre et de son jugement. Résoudre ces conflits devient l'axe central d'une intrigue souvent riche en rebondissements. C'est à juste titre que Karine Bénac-Giroux situe l'œuvre de Destouches dans le champ de l'expérimentation du sensible[5]. Ce regard justifie l'attention que nous entendons accorder aux représentations des sens dans les pièces du dramaturge. Explorer la vie sensorielle des personnages de Destouches, s'interroger sur les rapports qui existent entre les sens et les processus de connaissance de soi, dans une période où la question se trouve au cœur des intérêts philosophiques[6], permettra de préciser les enjeux d'un tel renouvellement. Il importe par conséquent d'observer comment les sens sont convoqués pour faire sens dans l'intrigue. Dans quelle situation et par quel personnage les expériences sensorielles les plus diverses se disent-elles, s'opèrent-elles, influencent-elles l'intrigue ? Participent-elles d'un *ethos* ? Étoffent-elles une identité ? Remplissent-elles une simple fonction didascalique ? Viennent-elles maintenir une tradition, celle de la *commedia dell'arte* et/ou de la comédie classique, ou proposent-elles une vision nouvelle de l'homme ? Dans quelle mesure la fabrication théâtrale de Destouches s'inscrit et s'articule sur les nouveaux modes de pensée des Lumières, à l'heure où les rapports entre les sens et la connaissance sont une préoccupation majeure pour des philosophes comme Condillac ou Diderot.

Même s'il ne sera pas question ici de la dimension représentationnelle de la corporalité ni de l'activité sensorielle qui est propre au théâtre, à savoir le fait d'être vu et entendu, de se trouver présent dans un même espace, il est utile de se souvenir de la présence physique de l'acteur, son jeu, ses mouvements sur scène, d'un côté,

---

[4] Michèle BOKOBZA KAHAN, « Mutations culturelles et construction du personnage du philosophe chez Destouches », *in* Pierre Hartmann (éd.), *Le Philosophe sur les planches. L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2003, p. 81-94.

[5] Karine BÉNAC-GIROUX, *Destouches*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 15.

[6] Jean-Claude PARIENTE et Martine PÉCHARMAN (dir.), *Condillac et l'Essai sur l'origine des connaissances humaines*, *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 1, janvier-mars 1999, Paris, PUF.

et, de l'autre, la présence du public qui écoute, regarde, réagit, applaudit, autant d'éléments qui dotent le sensible d'un rôle actif dans la construction des relations qui se tissent des deux côtés de la scène. La lecture « littéraire » de l'œuvre théâtrale n'élimine pas les autres postures de lecture liées à la spécificité du texte théâtral et au contexte à la source duquel ce texte se nourrit. Le lecteur, faute d'être spectateur, imagine un événement théâtral avec une scène et des acteurs dans le cadre duquel se développe l'espace dramatique de l'intrigue [7]. Ces textes, destinés à la représentation théâtrale, renvoient à l'espace du spectacle qui, on le sait, se compose de trois lieux réels aisément repérables et d'un espace imaginaire, celui de la fiction. La place où se réunissent comédiens et spectateurs autour d'un spectacle contient un lieu scénique qui dessine un partage, plus ou moins net, entre ce qui relève de la pièce et ce qui appartient à la réalité empirique. Il existe également le lieu ludique du comédien, de sa performance physique et du rapport qu'établit son jeu avec les autres acteurs, avec le lieu scénique et avec le public. Ces trois espaces encadrent l'intrigue de la pièce, l'accompagnent et lui donnent une existence particulière. Existant dans le monde du réel, ils entrent en résonance avec le texte et s'intègrent dans la lecture de la pièce. Les frontières entre le spectacle et la lecture du texte ne sont jamais étanches. Analyser la manière dont l'appréhension sensible du monde s'inscrit dans l'espace textuel du dramaturge nous éloigne du jeu et du spectacle, lieux par excellence du sensible, tout en enrichissant les potentialités d'interprétation.

Dans certaines pièces de Destouches, l'intrigue se cristallise autour d'enjeux précis, comme par exemple dans *Le Trésor caché*, où il s'agit de sauver un jeune homme prodigue d'une faillite imminente, dans *La Fausse Agnès,* où il faut empêcher un mariage ridicule, dans *Le Curieux impertinent*, où l'amour d'une jeune femme pour son futur mari est mis à l'épreuve, ou, encore, dans *Le Triple mariage,* où il faut réconcilier parents et enfants. Là où l'action prédomine au détriment de l'analyse des sentiments, les premiers sens du toucher et du goût sont convoqués pour concrétiser un état existentiel. Ainsi, dans *Le Trésor caché*, la faim de Léandre, jeune noble prodigue, ruiné par ses dépenses folles et celle de son valet Pasquin, résume la déchéance non seulement physique mais également morale. Saveur et plaisir sont liés au toucher et au goût. Ces premiers médiateurs de notre rapport au monde permettent de constater de façon certaine la réalité matérielle d'un corps alors que la vue ou l'ouïe qui s'exercent à distance peuvent nous tromper. La joie ou la douleur ressentie au contact d'un corps extérieur définit les conditions de notre survie immédiate, puis, dans un second temps, favorise la progression de l'individu vers un savoir de plus en plus élaboré. Le toucher et le goût parlent également de l'intimité et de la sexualité, du contact des peaux, de l'attouchement des amoureux, ce qui explique leur absence dans les comédies morales. Si Destouches destine souvent les rôles principaux de ses pièces à des jeunes premiers pour qui l'amour demeure une affaire de sentiments nobles, il accorde aux personnages des valets et des servantes un rôle autrement actif dans la représentation des relations amoureuses. Là où les jeunes maîtres se regardent et soupirent, reproduisant ainsi le lointain modèle courtois, les domestiques

[7] Voir Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 75-90 et p. 536-639.

s'embrassent avec plaisir, et la comparaison des deux types de comportement ne joue pas nécessairement en faveur des jeunes premiers.

Dans *Le Triple mariage,* les rendez-vous secrets des amants, Isabelle et Cléon, chez une tante complaisante sont interrompus brutalement par le père d'Isabelle. L'autorité paternelle entend séparer les corps qui demeurent pourtant bien chastes. Seul le désir de voir son amante guide Cléon, déguisé en maître-danseur, dans la demeure d'Isabelle avec la complicité des domestiques. La transgression de l'interdit paternel n'entraîne aucune désobéissance aux règles de bienséance ni aux injonctions morales de pureté :

> Isabelle : Qu'entends-je ? C'est la voix de Cléon ; c'est lui que j'aperçois. Ah ciel !
>
> Cléon : Ne vous effrayez point, ma chère Isabelle ; oui, c'est Cléon qui se présente devant vous, et qui a franchi des obstacles insupportables, pour se procurer le plaisir de vous voir. (Acte I, scène 5, t. I, p. 140)

La manière dont le valet L'Épine décrit la dynamique amoureuse platonique de Cléon et Isabelle, ses remarques ironiques sur les regards langoureux, éclairent d'une lumière subversive une pratique théâtrale convenue de la comédie de caractère. L'Épine critique le comportement codifié des jeunes amants fidèles au modèle courtois. De son côté, il coupe court aux gradations canoniques de la séduction[8] et défend un passage plus direct au contact des corps, au sentir, au toucher et au goûter jouissifs :

> L'Épine : Eh fi donc ! Est-ce que je ne sais pas bien que Monsieur votre père, sauf correction, est un brutal qui ne veut pas que vous voyez mon maître, et que mon maître a une rage d'amour qui l'oblige à vous voir malgré Monsieur votre père. Par conséquent, il faut que mon maître vous voie sans que Monsieur votre père le voie ; et moi, comme un discret confident, il faut que je vous voie tous deux sans rien voir. Allons, mes enfants, profitons de l'occasion. Voilà la partie carrée. Faites tous deux la belle conversation, pendant que je m'amuserai avec cette friponne-là. (Acte I, scène 5, t. I, p. 142)

L'appartenance de L'Épine à la gent populaire ainsi que la dimension comique qui caractérise le personnage du valet, permettent de préserver les bienséances de la comédie haute, et de placer les propos de L'Épine dans une catégorie discursive identifiée socialement. L'état brut et primitif du contact renvoie aux classes populaires, tandis que l'élaboration amoureuse s'associe aux sens « nobles » que sont la vue et l'ouïe. Mais, la longueur de sa tirade indique une position d'autorité qui renverse les rôles. Le plaidoyer du domestique en faveur du plaisir immédiat s'inscrit dans la tradition de la littérature libertine et érotique qui place le désir physique au-dessus des sentiments amoureux éphémères et illusoires. Se déploie en pointillés une critique philosophique qui défend la nécessaire connexion de l'individu à la réalité empirique des choses, et qui fragilise l'idée d'un dualisme entre corps et esprit, amour physique et sentiment amoureux, instinct naturel et injonction sociale[9]. Ainsi l'amour se maintient

---

[8] On pense par exemple aux « gradations » de Crébillon fils dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit.*

[9] Dans *La Fausse Agnès,* Monsieur des Mazures, personnage ridicule destiné à épouser Angélique, écrit une lettre remplie de clichés vides de sens qui suscite l'admiration des parents

dans les sphères dites supérieures de l'être humain non sans avoir été égratigné par l'ironie mordante du bon-vivant.

Dans *Le Glorieux,* le personnage de Lisimon partage une posture similaire à celle de L'Épine. Quand il croque le portrait du gendre idéal, il insiste sur l'importance de l'appétit et de la bonne humeur. Pour le père, inquiet du bonheur de sa fille, un être-ensemble amical et bienveillant autour d'une table bien garnie garantit l'honnêteté d'un homme :

> Qu'il est homme d'honneur, de grande qualité.
> Mais est-il vif, alerte, étourdi, bien planté,
> Bon vivant ? Car je veux tout cela pour ma fille. (Acte I, scène 5, t. II, p. 164)

Malheureusement, le personnage du comte de Tufière incarne les valeurs contraires : fier, orgueilleux, taciturne, il revendique avec hauteur ses origines ancestrales en affichant un mépris pour son entourage. Sa conduite provoque la colère de son laquais, La Fleur, qui décide de le quitter :

> Répondre, c'est parler. Encore vit-on. Mais bon !
> Avec Monsieur le comte on ne dit oui, ni non.
> Il ne dit pas lui-même une pauvre syllabe.
> Oh ! J'aimerais autant vivre avec un Arabe.
> Cela me fait sécher ; cela me pousse à bout ;
> Moi, qui dis volontiers mon sentiment sur tout.
> Le silence me tue : et… Vous riez ? (Acte I, scène 3, t. II, p. 158)

De cette réplique, se dégagent deux portraits opposés : celui d'un homme libre et celui d'un homme empêtré dans des préjugés anciens d'une noblesse dépassée. L'aristocrate, imbu de soi, qui associe l'acte de communiquer avec autrui à une forme de dégradation statutaire, se trouve finalement déchu d'un piédestal imaginaire, et il doit corriger ses excès et surtout renoncer à un comportement qui l'éloigne de sa vitalité sensorielle. La manière d'aborder le monde à travers le lexique des sens révèle un élargissement des valeurs symboliques qui leur sont accordées pour mieux promouvoir les codes de la sociabilité et souligner l'absurde d'une posture qui serait contraire à l'idéal des Lumières. Le conflit identitaire charrie l'idée d'une conscience de soi qui évolue vers une prise de contact direct avec la réalité.

C'est ce que nous disent, dans un autre registre, les personnages de la pièce *Le Tambour nocturne.* Le vin et la nourriture réconfortent les domestiques effrayés par l'apparition d'un revenant : « Et comme nous nous sommes trouvés tous trois de loisir, que pouvions-nous faire de mieux, que d'essayer, en buvant, si nous ne pourrions point nous donner du courage contre l'esprit ? », s'écrie le sommelier La Ramée (Acte I, scène 2, t. V, p. 20). Faute de pouvoir déterminer la nature du phénomène surnaturel, les personnages se tournent instinctivement vers le contact immédiat de la boisson et de la nourriture pour se rassurer. Saveur et plaisir sont liés au toucher et au goût : ils trinquent ensemble afin de conjurer la force maléfique d'un objet visible mais intouchable. L'appropriation de l'espace passe par l'expérience primaire du toucher qui détermine la possibilité d'un ordre en introduisant la notion de « frontières ». Cet

---

et augmente la détresse de leur fille. L'émerveillement atteint son comble avec la phrase : « J'épouse non un corps, mais j'épouse un esprit. », Acte I, scène 2, t. IV, p. 163.

exemple illustre les pratiques sensorielles reliées au contact et au physique destinées à éradiquer la peur que provoque une perte de repères communément partagés.

La question des rapports entre l'esprit associé à l'intérieur – profond, précieux, authentique – et la société associée à l'extérieur – léger et éphémère – peut également produire un enchevêtrement d'associations sensorielles contradictoires. Dans une pièce où les relations interpersonnelles ne cessent de se modifier, comme *Le Philosophe marié* évoqué plus haut, l'intrigue se développe autour d'une profonde crise identitaire. Pour Ariste, être philosophe signifie vivre en solitaire, reclus dans sa bibliothèque, à la différence du mariage qui soumet l'homme aux contingences matérielles de la vie quotidienne. Honteux d'avoir cédé aux plaisirs des sens, il cache son mariage. Grâce au secret, il navigue tant bien que mal entre les affaires du corps et celles de l'esprit, entre le monde matériel et celui de la pensée. L'antagonisme du corps et de l'esprit qu'avait entériné le *cogito* cartésien un siècle auparavant, et qui apparaît comme un leitmotiv au début de la pièce, dessine le portrait d'un philosophe incapable d'assumer le lien conjugal qu'il a contracté par amour. Cette tension n'est pas nouvelle, elle apparaît dans maintes pièces antérieures comme le *Démocrite amoureux* de Regnard (représenté au Théâtre-Français pour la première fois le 12 janvier 1700) ou *Le Philosophe trompé par la nature* de Saint-Jory (1719). Mais à la différence de ses prédécesseurs, Destouches représente un homme qui souffre. La mauvaise solution du secret doit être remplacée par l'acceptation d'une manière de vivre à la fois légitime et souhaitable. La vision erronée d'une vie réduite à l'un ou à l'autre état empêche d'envisager une perception harmonieuse de deux prédicats qui, loin d'être incompatibles, se conjuguent ensemble. Empêtré dans ses contradictions, Ariste n'a pas encore assimilé la définition correcte du philosophe, celle que propose l'article de *L'Encyclopédie*[10]. Ni l'idéal de sociabilité ni le va-et-vient harmonieux entre les registres du corporel et de l'intellectuel que promeuvent les Lumières, ne lui sont familiers. Le secret du mariage demeure pour lui l'unique moyen de préserver son statut de sage (tant pour les autres que pour lui-même) tout en satisfaisant en cachette son amour et l'union maritale. L'enjeu pour ses proches consiste à le libérer d'un préjugé malheureux et, ainsi, à le réconcilier avec soi-même et les autres.

Les indications didascaliques donnent à voir les contours du conflit dès le début de la pièce. Seul dans son cabinet de travail, Ariste est assis « vis-à-vis une table, sur laquelle il y a une écritoire et des plumes, des livres, des instruments de mathématiques, et une sphère ». Dans ce contexte, la représentation d'activités sensorielles qui fonctionnent comme des indices d'une manière d'être dans le monde nous interpelle. Entouré d'objets qui renvoient au domaine de la science et du savoir, le personnage s'exclame : « Oui, tout m'attache ici ; j'y goûte avec plaisir, / Les charmes peu connus d'un innocent loisir » (Acte I, scène 1, t. II, p. 3). Alors que le toucher nous connecte au monde, à l'amour physique, au contact des peaux, et que le goût s'associe naturellement à la boisson et à la nourriture, symboles d'un bien-être physique et d'un plaisir de vivre en compagnie, comme on a pu le voir dans le portrait du gendre idéal dans *Le Glorieux*, les mots du toucher et du goût

[10] Déjà présentée dans le fameux opuscule anonyme intitulé *Le Philosophe*, publié en 1743.

fonctionnent ici comme des métaphores liées au bonheur de l'homme sage. Ariste évoque les « plaisirs » du philosophe que les muses « caressent », dans la tranquillité d'une bibliothèque. Finement ironique, l'évocation de la fusion imaginaire de l'esprit et du corps par le biais d'un lexique sensoriel explicite, valorise l'activité intellectuelle au détriment de la situation matérielle de l'homme marié. À l'opposé, l'expérience communicationnelle, le contact interrelationnel et l'échange sont sources de souffrances, en particulier quand le philosophe se sent agressé par l'entourage féminin que caractérisent les bruits de ses caquets. Dans un imbroglio de scènes parfois cocasses, les éléments perturbateurs de sa tranquillité provoquent sa colère. Là où le philosophe aurait besoin de silence et de solitude pour se consacrer à l'étude, les bavardages le dérangent et rompent le fil de son travail intellectuel. Placé dans une situation inconfortable, il exprime sa mauvaise humeur dans les termes suivants :

> La rage de parler est encore plus pressante.
> Mais ma femme, après tout, n'est pas la seule ici
> Qui m'expose à l'éclat, et me met en souci :
> Sa sœur, plus imprudente, et si capricieuse,
> Riant, pleurant, jasant, se taisant tour à tour,
> Enfin, changeant d'humeur mille fois en un jour ;
> Sa sœur, votre future, et qui, par parenthèse,
> Vous donnera tout lieu d'enrager à votre aise,
> Me met au désespoir par ses fréquents écarts,
> Et de plus, nous amène ici de toutes parts
> Un tas d'originaux, d'ennuyeuses commères,
> Qui me font avaler cent pilules amères,
> Lorsque, pour mon malheur, je vais imprudemment,
> Pour lui rendre visite, à son appartement.
> Dès que j'entre, on se tait. On se parle à l'oreille.
> On sourit. Par degrés le caquet se réveille.
> Toutes parlant ensemble. Et ce que je comprends
> Par leurs discours confus, leurs gestes différents,
> C'est que ma belle-sœur, fine et dissimulée,
> A mis dans mon secret la discrète assemblée,
> Et que je dois compter que, dans fort peu de jours,
> J'aurai, pour confident, la ville et les faubourgs. (Acte I, scène 2, v. II, p. 10)

L'excès des sens entraîne une dégradation du langage et une perte de contrôle : caquets, rumeurs, bruits, un flot de paroles se répand à l'extérieur. Les femmes transforment la maison en un espace chaotique, ouvert à tout vent, qui, à l'opposé du bureau protecteur, ne cache plus le secret d'Ariste. Au seuil du cinquième et dernier acte, la tension monte à un degré. Ariste, terrifié à l'idée de perdre à jamais son statut de philosophe, s'apprête à se retirer définitivement du monde pour échapper aux clameurs de la foule : « Les plus sanglants affronts, les plus cruels mépris, / Ne pouvaient un instant ébranler les esprits. / Immobiles rochers, ils défiaient l'orage » (Acte V, scène 1, t. II, p. 114). Il invoque dans son désespoir la matérialité du rocher qui incarne à ses yeux la puissance de l'esprit. La raison et la force de caractère l'aideront à surmonter ses désirs, pense-t-il. Mais confronté à la réalité, quand Géronte, son oncle, menace d'annuler le mariage, Ariste comprend qu'il fait fausse route : « Casser mon

mariage, s'exclame-t-il, avoir un tel dessein, / C'est vouloir me plonger un poignard dans le sein » (Acte v, scène 8, t. II, p. 129). Si au début de la pièce, Ariste s'appuie sur des images reliées au sens du toucher pour glorifier l'esprit, au cinquième acte, ce même sens va recouvrir sa fonction initiale d'éveil à la vie. La métaphore de la blessure mortelle renvoie au désespoir de l'homme amoureux et se nourrit à la source d'une angoisse concrète qui rétablit les rapports, jusque-là renversés, entre corps et esprit, et annonce la fin heureuse de la pièce.

Au théâtre, les cinq sens sont généralement étudiés dans le cadre de la représentation et de la mise en scène, en rapport avec le jeu du comédien et des effets recherchés auprès du public. L'étude du texte réserve peu de place aux cinq sens dans leur dimension stylistique, poétique et thématique. Pourtant, ce trajet non exhaustif montre qu'un dialogue s'établit entre le corps et ses activités sensorielles, d'une part, et, d'autre part, les caractéristiques psychologiques et morales des personnages du théâtre de Destouches. Le rôle des sens dans l'espace diégétique, leurs représentations métaphoriques, et leur fonction argumentative, remplissent l'espace textuel dans un premier temps, pour mieux exister sur la scène du théâtre, dans un second temps. Les métaphores reliées aux sens comme l'image de l'homme poignardé qui crie sa douleur, éclairent la pensée d'un personnage livré à un conflit existentiel, et elles conduisent à une meilleure compréhension de soi. Leur présence dans le texte remplit un rôle majeur parce qu'il s'agit d'une présence discrète mais néanmoins forte qui participe de l'élaboration et de l'évolution d'une œuvre dramatique reconnue pour avoir su poser ses marques et s'engager vers un théâtre psychologique.

Pour conclure, l'on conviendra que Destouches n'échappe pas à la question des activités sensorielles dans leurs doubles rapports avec les affaires du cœur et de l'esprit, et avec la connaissance de soi et de l'autre, que ce soit dans le registre ironique comme dans le registre dramatique. Et cet aspect de son œuvre corrobore et enrichit d'un trait supplémentaire l'apport du dramaturge au théâtre de son temps.

Destouches antiphilosophe

Nicolas Brucker

Il est difficile de trancher quant à savoir laquelle de la donnée littéraire ou de la donnée religieuse est prépondérante dans le choix que fit Destouches en 1732 de se retirer de la carrière théâtrale. La polémique contre la comédie d'esprit, dont il prend bientôt la tête, coïncide avec la campagne anti-Bayle dont il anime les pages du *Mercure de France* entre janvier 1741 et juin 1744. Après avoir connu un immense succès, mais aussi quelques revers cuisants, il est parvenu au faîte des honneurs : académicien, notable provincial, seigneur de Fortoiseau, il est devenu un homme respectable. Dans la quiétude de son domaine, il prépare l'édition de ses *Œuvres*, se nourrit de lectures théologiques, écrit des milliers d'épigrammes contre les incrédules dont le *Mercure* publie un certain nombre, et une comédie antiphilosophique, *L'Esprit-fort*, malheureusement perdue [1]. Les options nouvellement adoptées par ce converti ne sont pas sans poser problème : comment concilier la frivolité de la poésie fugitive avec le sérieux, voire la lourdeur, de la pensée théologique ? Comment faire leur place dans le principal organe de presse littéraire aux sujets les plus éloignés du goût et de la politesse mondaines ? Comment, sur ces mêmes sujets, se rendre crédible auprès des lecteurs quand on a, à son actif, un passé de saltimbanque ? Voici quelques-unes des questions que Destouches se pose quand il engage, dans le journal, sa campagne antiphilosophique. Se présenter en antiphilosophe n'est donc pas simple quand on s'appelle Destouches ; c'est même, en un sens, impossible. La conscience qu'il a de cette impossibilité et l'effort qu'il met à la contredire sont symptomatiques de l'évolution du secteur littéraire, désormais capable d'accueillir le débat d'idées, y

[1] « Mon héros était un jeune seigneur fort ignorant, mais qui savait son Bayle par cœur » (*Mercure de France*, octobre 1743, p. 2123).

compris sur des matières *a priori* arides ou rebutantes, et de la place nouvelle que tient l'écrivain, plus médiateur que garant, dans l'animation de ce débat.

La campagne anti-Bayle

Dans les années 1740, l'antiphilosophie ne se distingue pas de la lutte contre l'incrédulité : se dire « philosophe », c'est s'avouer athée. Le plus grand des athées est Spinoza, qu'on conspue d'autant mieux qu'on ne l'a pas lu. Plus subtile, car plus ambiguë, et donc plus pernicieuse est la figure de Bayle, auteur que tout le monde lit avec plaisir, mais que les apologistes chrétiens s'emploient à réfuter, et dont ils ont fait l'emblème du libertinage d'esprit. Pierre Rétat a rendu compte de l'extraordinaire diffusion du *Dictionnaire historique et critique* au cours du XVIIIe siècle [2]. Il a aussi montré que la réaction fut à la mesure de ce succès. Les pamphlets anti-bayliens se multiplient, tel celui du père Le Febvre (*Bayle en petit, ou anatomie de ses ouvrages*, 1737), qui dépeint Bayle comme le prototype du pyrrhonien, libertin et amoral, c'est-à-dire tout à la fois obscène, hérétique, athée et hypocrite. Son irréligion s'explique par son protestantisme et par son tolérantisme : le libertinage est, du point de vue catholique, un des fruits de la Réforme. On comprend, dans cette mesure, pourquoi Destouches publie, dans le *Mercure*, l'épitaphe parodique de Bayle à la suite de celles de Luther et de Calvin.

La Compagnie de Jésus s'est fait une spécialité de la réplique au baylisme. La génération des jésuites des années 1710 (Baltus, Espineul, Tournemine, Laubrussel) se répand en réfutations [3]. Mais cette figure qui fait office de repoussoir n'a que peu à voir avec le Bayle historique. C'est un personnage de fiction, le prototype de l'imposteur, rusé et insolent, le philosophe incrédule, apôtre de la loi naturelle, hypocrite et persifleur : bref, c'est un caractère du théâtre. Il appartenait à un auteur comique de s'emparer de ce personnage. C'est ce que fait Destouches dans les pages du *Mercure* quand, en septembre 1741, il donne une épitaphe de Bayle, qui suscite, dans les semaines qui suivent, une vague de réactions.

Ci-gît un philosophe habile,
Qui parut nouveau par son style,
Et qui le rendit si charmant,
Sans se piquer d'être puriste,
Qu'au sujet même le plus triste
Il sut donner de l'agrément ;
Mais couvrant avec artifice
Son poison vif et séducteur,
Il conduit l'innocent lecteur
Jusques au bord du précipice,
Sans faire effort pour l'en tirer ;
Aimable et pernicieux guide,

---

[2] Pierre RÉTAT, *Le Dictionnaire de Bayle et la lutte philosophique au XVIIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1971. Les pages 203 à 207 traitent de Destouches.

[3] Hubert BOST, « BAYLE (adversaires de) », *in* Didier MASSEAU (éd.), *Dictionnaire des anti-lumières et des antiphilosophes (France, 1715-1815)*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 169-174.

Dont la main flatteuse et perfide
Le mène au loin pour l'égarer[4].

La figure de l'empoisonneur public, d'autant plus dangereux qu'il est plus « charmant », est un lieu commun du discours anti-Bayle. En réalité Destouches, à travers Bayle, vise deux questions essentielles : l'une touchant à la transcendance divine, la justification du mal ; l'autre touchant à la politique, l'athée honnête homme. Tangent à la métaphysique, le propos reste cependant sur le terrain de la morale, qu'elle soit personnelle ou collective. Il s'agit de montrer qu'un même ordre est à l'œuvre, à tous les niveaux de l'existence. Par la réfutation, Destouches peut exprimer un point de vue philosophique qu'il lui serait difficile d'argumenter en sa seule qualité d'homme de lettres.

Dans la « Réponse à M. Tanevot », Destouches se livre à un minutieux examen de l'article « Manichéens » du *Dictionnaire historique et critique*[5]. Par la forme de la réponse, une adresse fictive à Zoroastre, le porte-parole de Bayle, en soutien à Mélissus, l'apôtre de l'orthodoxie, il reste fidèle à son état de poète. Il ne manque pourtant pas, dans les mots employés, d'aller sur le terrain du métaphysicien. Qu'on en juge :

> [L'homme] se détermine au péché, non pas par le propre motif du péché, mais par le motif du plaisir ou des avantages qui peuvent lui en revenir ; de même qu'il se détermine au malheur, non pas par le motif propre du malheur, mais par le motif d'un bien vrai ou faux qu'il envisage [6].

Destouches entreprend de justifier la Providence. Il défend l'unité du principe créateur, contre la dualité défendue par Zoroastre. Son travail consiste au fond à récrire le dialogue et donc à donner de l'article de Bayle une version rectifiée.

Quant à la démarche, son argumentation se veut conforme au modèle légué par Pascal : pour convaincre le libertin, l'apologiste doit se passer de recourir à la Révélation et s'en tenir à des arguments rationnels. La réfutation de cet article sert à Destouches de tremplin pour se lancer dans une apologie de la religion chrétienne. « Le but de Bayle est de faire sentir que la religion n'a nul fondement du côté de la raison, afin de rendre incrédules ceux qui se piquent d'être raisonnables »[7], écrit-il. Il cherche, contre Bayle, à montrer que la raison mène à la foi, et qu'en retour la foi fortifie la raison. Ce faisant, il applique la démarche popularisée par le *Traité de la vérité de la religion chrétienne* du pasteur Jacques Abbadie (1684). Au terme de la démonstration, la raison a admis la nécessité de croire ; elle s'est portée jusqu'à ce point où il lui faut de toute nécessité reconnaître un principe transcendant. S'ouvre alors l'horizon de la Révélation. Voilà pour la preuve géométrique. Destouches ne néglige pas la preuve historique (ou preuve *a posteriori*). Depuis Pascal, et grâce

---

[4] « Épitaphe de Bayle », *in Mercure de France*, septembre 1740, p. 1935.

[5] « Réponse de M. Néricault Destouches à M. Tanevot », *in Mercure de France*, juin 1741, p. 1138-1158. – Aleksandra HOFFMANN-LIPONSKA, « Philippe Néricault Destouches et les 'esprits forts'. La polémique dans le *Mercure de France* », *in Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 7, Poznań, 1980, p. 17-28 ; p. 21.

[6] *Mercure de France*, juin 1741, p. 1154.

[7] *Ibid.*, p. 1155.

aux progrès de la philologie scripturaire, les apologistes associent les deux types de preuves. Abbadie lui consacre la quatrième section de la 1ère partie de son *Traité*. Mais c'est l'abbé Houtteville qui développe le plus cette preuve, jusqu'à en faire la base de son apologie, dans *La Religion chrétienne prouvée par les faits* (1740). Abbadie comme Houtteville s'intéressent à l'examen des prophéties, notamment la prophétie des soixante-dix semaines dans *Daniel* 9, 24 [8], tant critiquée par les libertins. Adoptant le ton de la prédication, Destouches achève le passage qu'il consacre à la preuve par les prophéties bibliques par celle de Daniel. Il ne se fait pas faute de citer, en latin, le verset dans son entier. « Que de merveilles ne peut-on pas apercevoir dans ce peu de lignes ! » [9], s'exclame-t-il. De là il conclut à la supériorité de la sagesse biblique sur la sagesse des philosophes de l'Antiquité, car d'une morale plus sublime, plus sainte et « plus conforme aux idées de l'ordre », dit-il en invoquant Malebranche, que la morale de Platon ou de Sénèque. De cette preuve que les Écritures manifestent une intelligence non créée, il passe à l'hommage que l'homme doit rendre à cette intelligence, « en acquiescant à des vérités » qu'il ne comprend pas. C'est en ce point que la raison doit se soumettre à la Révélation : attitude anti-déiste qui vaut dénonciation de tous les systèmes qui cherchent à ménager les droits de la raison, et n'admettent la religion que dans les limites du raisonnable.

Par des voies différentes, la raison conduit l'homme à la foi. Destouches reprend la formule au vers liminaire de *La Religion* (1732) de Louis Racine [10], poème explicitement tourné contre Bayle.

Philosophes, beaux-esprits et esprits-forts

Comment le philosophe s'y prend-il pour séduire son lecteur ? En faisant montre d'esprit. Ce mot est d'une importance capitale dans le débat qui s'engage. Par sa double qualité littéraire et philosophique, il est au point de partage des deux activités de Destouches, poète et apologiste. Celui-ci le répète en plusieurs endroits : l'homme est naturellement mauvais. Sans la grâce, il fait de sa raison un usage pernicieux, et il fait du langage le même mésusage. Le style de Bayle flatte ce penchant morbide. C'est alors que la qualité morale fait toute la différence. D'un côté le « bon esprit » qui s'aperçoit de l'intention pernicieuse et ne s'y laisse pas prendre. De l'autre, « le fat, l'étourdi, le demi-savant, l'homme du bel air, le petit maître », ce qu'il regroupe dans la catégorie des « ridicules espèces », qui se laissent volontiers séduire. « Infatué de cette chimère, il s'imagine d'abord qu'il est un grand philosophe, un bel esprit, un esprit-fort, un génie d'une trempe nouvelle et infiniment au-dessus du vulgaire », ajoute-t-il [11]. Le mot est lâché : le bel esprit se veut « philosophe ».

---

[8] Jacques Abbadie, « Où l'on fait voir que la Révélation judaïque nous conduit à la vérité de la religion chrétienne », *in Traité de la vérité de la religion chrétienne*, Rotterdam, Leers, 1711, p. 385 et s. – Claude Houtteville, « De la prophétie de Daniel. Chapitre 9 », *in La Religion chrétienne prouvée par les faits*, Paris, Dupuis, 1740, p. 158 et s.

[9] « Seconde lettre à Tanevot », *in Mercure de France*, juin 1741, p. 1342.

[10] « La raison dans mes vers conduit l'homme à la foi » (Louis Racine, *La Religion*, Chant i).

[11] *Mercure de France*, juin 1741, p. 1331.

Nous ne reviendrons pas sur la figure du philosophe dans le théâtre de Destouches, qui a fait l'objet d'une étude très complète [12]. Nous renvoyons en particulier à l'étude éclairante de Michèle Bokobza Kahan [13] qui montre l'évolution de la définition du philosophe dans le théâtre de Destouches, jusqu'à rejoindre celle qu'en donnera l'*Encyclopédie*. Rappelons brièvement que le mot est à l'époque d'un sémantisme large : péjoratif d'un côté (le misanthrope, l'homme en rupture avec la société, avec les codes de l'honnêteté, de ce fait ridicule et odieux) ; mélioratif de l'autre (le philosophe antique dans sa dimension historique, à quoi s'ajoute le paradigme moderne de l'homme qui est autant dans la pensée que dans l'action). Le dialogue entre Géronte et Ariste du *Philosophe marié* (Acte IV, scène 3) illustre à merveille cette distribution sémantique entre le fou et l'homme raisonnable (« Il ne parle jamais que par ses actions »). Aux yeux de Destouches, le grand modèle du philosophe, à la fois poète et savant, c'est Fontenelle. Mais, comme tel, c'est un hapax dans le paysage littéraire.

Quand Destouches rapproche philosophe et bel-esprit, il est sur le versant sombre de la définition ; quand il parle du philosophe chrétien, il se tient sur le versant lumineux. Il se plaît à faire jouer une définition contre l'autre, pour neutraliser ce que la propension à la philosophie pourrait comporter de fallacieux et de pervers. Il s'attribue la mission d'éclairer les hommes qui sont abusés, ceux dont les lumières naturelles sont voilées. « Tâchons de leur ouvrir les yeux, et de leur faire voir qu'une raison droite conduit à la foi, et qu'une foi pure perfectionne la raison », annonce-t-il. Dans une « Épître à l'abbé Frigot », il prétend vouloir « ouvrir ses [de l'incrédule] yeux blessés par le grand jour » [14].

La perversion baylienne est celle de l'esprit humain. Les deux conséquences, littéraire (décadence du goût) et religieuse (incrédulité) sont indissociables. La critique de l'esprit prend chez Destouches l'allure d'une croisade antiphilosophique. L'épitaphe de Bayle citée plus haut valut à son auteur de la part de nombreux anonymes de violentes critiques, diffamatoires et insultantes. Très affecté par ces attaques, notamment celles qui lui reprochent un manque de talent, il répond en portant le débat au niveau de l'inspiration poétique. Il évoque ces « messieurs » qui « s'épanouissent la rate à mes dépens […] et soutiennent en faisant les agréables que je ne me déclare contre l'esprit que parce que je sens bien que je n'en ai point » [15]. Ses épigrammes contre les esprits-forts seraient « plates et insipides ». Et de se livrer à une défense de l'art épigrammatique, qui consiste à « beaucoup dire en fort peu de mots ». À cette esthétique de l'économie, de la retenue et de la mesure, caractéristique de l'atticisme du Grand Siècle [16], il oppose la surenchère, l'excentricité et le mélange qu'implique l'esprit.

---

[12] Pierre Hartmann (éd.), *Le Philosophe sur les planches : l'image du philosophe dans le théâtre des Lumières*, 1680-1815, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.

[13] Michèle BOKOBZA-KAHAN, « Mutations culturelles et construction du personnage du philosophe chez Destouches », *in Id.*, p. 81-91.

[14] *Mercure de France*, septembre 1744, p. 1949.

[15] *Mercure de France*, février 1741, p. 260.

[16] « Inspiré de son origine grecque, l'atticisme s'est défini dès le premier XVIIe siècle comme une qualité propre à la conversation française, un art de la raillerie sans acrimonie,

Comme le mot « philosophe », le mot « esprit » est l'objet d'une double définition. Il est, du point de vue des beaux-esprits, « le pouvoir d'étonner dans les discours et dans les écrits, par une suite continuelle de pensées vives, brillantes et singulières, souvent même si délicates, si fines et si déliées, qu'il faut avoir le même esprit que vous pour les comprendre ». À cette définition, qu'il prête à ses adversaires, Destouches oppose la sienne propre :

> Savez-vous comment je définis l'esprit ? *C'est le don et la facilité de dire et d'écrire à propos tout ce qui convient à l'occasion et au sujet.* Ce don précieux est produit par la nature et par le bon goût [17].

La théologie de la nature corrompue s'applique au champ de l'esthétique. Il est un usage innocent de l'esprit, conforme à la raison et au goût ; il en est aussi un usage dévoyé. C'est sur ce dernier que Destouches s'acharne, exerçant sa verve satirique.

> Discours oratoires, éloges, dissertations, préfaces, lettres, épîtres, poèmes héroïques, comédies, tragédies, chansons, odes, lettres, églogues même, tout fourmille de traits, de saillies, de pointes, de brillants, d'éclairs ; tout y étonne, tout y pétille, tout y pique, tout y éclate, tout y éblouit [18].

Telle une maladie contagieuse, la manie de l'esprit n'épargne aucun genre littéraire. La critique s'attarde toutefois sur le cas du théâtre. Visant les dancourades, Destouches raille l'invraisemblance qui consiste à faire parler un valet, une servante comme de petits-maîtres [19]. Le travers des auteurs à chercher à se faire admirer à travers leurs personnages, en dépit de la vraisemblance, est lui aussi condamné.

Cette réaction est parfaitement conforme aux principes de l'art dramatique défendus par Destouches, tels qu'on les trouve exposés dans la préface du *Glorieux*. Il y plaide la cause d'une comédie épurée, innocente ; d'ouvrages « qui ne tendent qu'à épurer la scène, qu'à la purger de ces frivoles saillies, de ces débauches d'esprit, de ces faux brillants, de ces sales équivoques, de ces fades jeux de mots, de ces mœurs basses et vicieuses, dont elle a été souvent infectée, et qu'à la rendre digne de l'estime et de la présence des honnêtes gens [20] ». C'est à ce public-là que Destouches prétend avoir cherché à plaire. Et d'appeler à un renouveau de la comédie moliéresque : il faut un « ton nouveau ».

Destouches encourage l'imitation des Anciens. Aussi la querelle de l'esprit se donne-t-elle comme un prolongement de la querelle des Anciens et des Modernes. Destouches invoque les modèles antiques, dans les petits comme dans les grands genres. Il sait le latin et le grec, et le montre par de longues citations qu'il donne

---

assaisonné de gaieté, alliant les qualités sociales de l'agrément à celles, plus intellectuelles, de la concision et de la clarté ». (Jocelyn Huchette, *La gaieté, caractère français ? Représenter la nation au siècle des Lumières (1715-1789)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 243).

[17] « Quatrième lettre de M. Néricault Destouches à l'abbé D… », février 1741, p. 272. – On comparera cette définition à la célèbre définition donnée par Voltaire à la suite de *Mérope* (*La Mérope française*, Paris, Prault, 1744, p. 69-80) et reprise en 1771 dans les *Questions sur l'Encyclopédie*.

[18] *Mercure de France*, février 1741, p. 271.

[19] *Ibid*.

[20] *Le Glorieux*, Préface (non paginée), Paris, Le Breton, 1732.

dans ces langues. C'est aussi parce qu'il est un Ancien qu'il s'est gardé de jamais mêler à ses intrigues des questions de religion. La morale qui, chez ses personnages, oriente le mobile de l'action n'avoue pas ses références. Elles sont pourtant bien là, en creux si l'on peut dire. Les lettres du *Mercure* explicitent cet arrière-plan religieux. La frontière entre le profane et le sacré est une autre donnée fondamentale de la poétique classique dont Destouches se fait le défenseur à une époque où le mélange des styles, des tons et des genres est à la mode.

Il invoque Horace, Virgile, Catulle à l'appui de sa théorie du naturel, et met en garde contre la tentation de farder la nature.

> Aimons donc la nature, cherchons-la partout. […] Toutes les fois que nous l'abandonnons, nous avons le malheur de nous égarer[21].

C'est presque déjà le programme d'une fiction édifiante, comme Destouches a pu lui-même en composer[22] : le libertin qui s'éloigne de la vérité tombe dans l'inconduite ; seule une conversion indissociablement morale et esthétique le ramènera à la vérité et à la vertu. La raison qui perd le lien avec la source est condamnée à errer. Le goût et l'intelligence, le beau et le vrai vont de pair.

Un antiphilosophe avant l'heure

On pourra être surpris de l'emploi du nom *antiphilosophe* appliqué à un auteur dans le contexte des années 1740. L'antiphilosophie se structure en tant que champ social et mouvement d'idées à partir des années 1750, avec la publication de l'*Encyclopédie*, l'affaire de Prades, l'affaire de *L'Esprit*, la comédie des *Philosophes*, etc.[23]. Alors, que signifie être antiphilosophe en 1740 ? On l'a vu, le scepticisme baylien cristallise le rejet d'une pensée trop libre qui, pour s'exprimer, revendique une non moins grande liberté de ton. Cette licence, qui, circonstance aggravante, provient de l'étranger et prend sa source dans une religion détestée, inspire un réflexe de protection. Cette réaction patriotique, à laquelle les pages du journal font bon accueil, se double du sentiment d'une décadence des lettres et des arts, qui se traduit par un surinvestissement dans les valeurs et les symboles du passé.

> Jadis les hommes étaient simples, par conséquent crédules et timorés. Ce n'est plus la mode. Ils ont trop d'esprit et trop de lumières aujourd'hui pour ne pas regarder en pitié l'imbécillité de leurs ancêtres[24].

Destouches, seigneur de Fortoiseau, gouverneur de Melun, est de façon évidente du côté de la réaction. Il a trouvé dans le réseau de ses correspondants une sociabilité littéraire convenable à son projet, et dans le *Mercure* un organe d'expression adéquat. Lui-même explique, en réponse à ses détracteurs, et pour se justifier de se mêler, lui

---

21 *Mercure*, février 1741, p. 275.

22 Dans la « Lettre à Mme la Comtesse de ** » (*Mercure de France*, juin 1744), il conte l'histoire d'un jeune homme dont l'imagination s'est laissée corrompre par des lectures licencieuses.

23 La question de la « périodisation » est abordée par Didier Masseau dans l'Introduction au *Dictionnaire des anti-Lumières et des antiphilosophes*, *op. cit.*, p. 14-18.

24 « Lettre à Mme la Comtesse de ** », *Mercure de France*, juin 1744, p. 1321.

auteur dramatique, de questions de théologie, que s'il s'est lancé dans la défense de la religion, c'est avec l'appui et les conseils d'Alexandre Tanevot[25].

Tanevot s'est notamment distingué par une chanson intitulée *Le Philosophisme*, dont voici l'une des strophes :

Dans notre âge moins ténébreux,
Sont nés des hommes lumineux,
Qu'une nouvelle audace anime,
Et qui dans leur transport sublime,
Doués d'un esprit créateur,
Jugent le monde et son auteur[26].

On lui doit aussi des poésies chrétiennes, telle cette *Ode sur la religion* où il demande : « Sans toi, sans ta sainte doctrine, / Qu'est-ce que l'humaine raison »[27] ? Il donna un *Tombeau de M. Néricault Destouches* qui présente l'auteur comme un « rival de Molière », mais en « plus correct, et plus fidèle aux mœurs »[28]. Dans le cercle de ses correspondants, on trouve aussi l'abbé Bouty, curé de Villiers, et l'abbé Frigot, prêtre normand, poète et érudit, protégé de Mme de Graffigny, avec laquelle Destouches est en correspondance. Ce dernier donnera un éloge de Destouches. Ce réseau de poètes chrétiens, qui mériterait d'être étudié dans son lien avec l'antiphilosophie, s'affirme en réaction contre les idées nouvelles et les évolutions esthétiques, en leur opposant comme un bouclier la référence aux Anciens, à la tradition, aux valeurs chrétiennes. Ce passéisme de surface ne doit cependant pas faire illusion : ces auteurs participent eux aussi au mouvement de renouvellement des idées et des formes. Leur position dans le débat ne les exclut pas de la modernité littéraire ; preuve en est pour le théâtre de Destouches, l'invention d'une comédie morale ou sérieuse d'un style nouveau.

La question ne se pose pas moins de la frontière entre le religieux et le profane. Sied-il à un poète dramatique de se changer en métaphysicien ou en théologien ? « *Non sunt miscenda sacra profanis* »[29], écrit Destouches en faisant parler un contradicteur. Des lettres chrétiennes sont-elles « convenables » ? Il affirme néanmoins le droit de la poésie à pouvoir parler de religion, et, anticipant un propos que les apologistes chrétiens ne cesseront de reprendre jusqu'à Chateaubriand, qui lui donnera une forme plus systématique, il se livre à une défense et illustration de la poésie chrétienne. Il invoque d'éminents modèles : Ausone, Claudien, Boèce, Tertullien, Juvencus, Hilaire de Poitiers, Ambroise de Milan, sans oublier la poésie biblique, au premier rang de laquelle il met le *Cantique des cantiques* et les *Psaumes*. « La poésie est le langage le

---

25 *Mercure de France*, août 1742, p. 1739. – Alexandre Tanevot (1692-1773), poète, censeur royal, membre de l'Académie de Nancy, auteur de tragédies sacrées qui sont étudiées dans : Ioana Galleron, « Pour comprendre le sacré. Scénographies de la chute des anges au XVIIIe siècle », *in* Béatrice Ferrier (éd.), *Le Sacré en question. Bible et mythes sur les scènes du XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 119-138.

26 *Poésies diverses*. *Suite du tome Ier*, Paris, Balland, 1766, p. 385.

27 *Poésies diverses*, Paris, Collombat, 1732, p. 268.

28 *Élégie*, *in Le Tombeau de Monsieur Néricault Destouches, de l'Académie française*, Paris, Prault, 1754, p. 6.

29 « Lettre à Tanevot », *in Mercure de France*, juin 1744, p. 1095.

plus énergique pour défendre et pour étaler les saintes vérités que la Révélation et la tradition nous ont transmises », confie-t-il[30].

Pourtant Destouches ne se veut pas proprement poète chrétien. Il cherche à se maintenir dans une frange intermédiaire, et sans doute inédite, entre le poète mondain et le poète chrétien. Peut-être faut-il voir dans cet entre-deux la conscience de la liberté plus grande que lui donnerait une position qui, n'étant pas prédéfinie, ne lui imposerait aucun rôle à tenir ni aucun texte à dire. Il tient à demeurer un amateur dont le propos est tout entier tributaire des circonstances. « Ce sont de pures réflexions sans aucun plan, ou des réponses à des questions qu'on m'a faites, ou des arguments contre des objections spécieuses »[31], se défend-il. Aussi situe-t-il ses lettres dans un genre moyen, et leur refuse-t-il toute ambition théologique. Pourtant, se prêtant au stéréotype du comédien repenti, il ne manque pas de se présenter comme un converti, et pousse même le zèle jusqu'à se donner pour un ancien disciple de Bayle, un temps séduit par la doctrine du maître. Sa carrière théâtrale, désormais indigne de sa ferveur, lui inspire d'amers regrets. Pourquoi s'est-il tant attardé sur les planches ?

Eh ! Plût à Dieu qu'un rayon de lumière
M'eût fait moins tard sortir d'une carrière,
Où, trop jaloux d'un frivole talent,
Je n'ai jamais couru qu'en chancelant,
Pour acquérir, avide de fumée,
Le faible éclat d'un peu de renommée[32].

Pétri de culture théâtrale, il s'envisage du point de vue de ses détracteurs qui, suspectant sa sincérité, le dépeignent comme un Tartuffe à la recherche de son Orgon. Preuve que le rôle de chrétien, comme celui de philosophe, est constamment réversible, et qu'en miroir de sa version idéale on trouve la figure grimaçante de son singe. Est-ce une façon de déjouer les pièges de la représentation, ou au contraire de rendre un ultime hommage à sa création théâtrale ? C'est à ce théâtre que les calomniateurs le renvoient : qu'il laisse là la théologie et retourne sur les planches !

« Et taisez-vous, plat théologien,
« Laissez en paix vivre l'anti-chrétien,
Ajoute-t-il, « et d'un style folâtre,
« Allez plutôt prêcher sur le théâtre,
« Où quelquefois on vous a supporté[33].

Ces paroles, prêtées à un adversaire, disent en partie vrai. La théologie de Destouches est bien plate[34] ; elle est un faible écho des apologies et réfutations bien connues du lecteur, et, tenant en fin de compte plus du prêche que du raisonnement

[30] *Mercure de France*, août 1742, p. 1722. Il revient sur le sujet dans une « Lettre à Tanevot » de juin 1744. – Sans doute ne faut-il pas sous-estimer l'influence de Tanevot dans la réflexion de Destouches sur le poème sacré. Voir Ioana Galleron, *op. cit.*

[31] *Mercure de France*, juin 1744, p. 1100.

[32] « Épître à l'abbé Frigot sur les philosophes », *Mercure*, septembre 1744, p. 1953.

[33] *Ibid.*, p. 1952.

[34] « Destouches ne parvient qu'à donner l'impression pitoyable d'être un controversiste au petit-pied, un théologien travesti », conclut avec sévérité P. Rétat, *op. cit.*, p. 205.

philosophique, elle fait regretter l'auteur de théâtre. Destouches s'est sans doute souvent interrogé pour savoir s'il ne faisait pas fausse route. Les « volumes d'injures » qu'il a reçus à la suite de ses lettres et épigrammes parues dans le *Mercure* n'ont pas concouru à renforcer sa conviction. Ils l'ont bien au contraire profondément affecté, et lui ont peut-être fait regretter de s'être si légèrement engagé dans ces querelles. Il est surtout sensible au ridicule d'un poète qui se mêlerait de faire le dévot. La cagoterie est l'antithèse de l'idéal d'honnêteté. Comme l'Ariste du *Philosophe marié*, Destouches est bourrelé de mauvaise conscience. Il est antiphilosophe comme le philosophe est marié, c'est-à-dire sans véritablement l'assumer. Comment se résoudre, pour soi et pour le public, à cet état de fait ? Dans la République des Lettres, l'identité poétique se concilie mal avec un zèle religieux outré. Aussi Destouches est-il condamné à occuper une place désormais marginale dans le milieu littéraire. Son ermitage de Fortoiseau, équivalent profane d'une retraite conventuelle, est un peu une retraite forcée, qu'il lui faut aimer puisque certains de ses personnages en ont fait l'éloge. Manifestant un goût de la retraite qui n'a rien à voir avec la sombre misanthropie[35], le philosophe Léandre s'écrie dans *Les Philosophes amoureux* (1729) : « Ma solitude à tous moments abonde / En plaisirs innocents que n'offre point le monde » (I, 1). De cet idéal Don Felix se fait l'écho, au début de *L'Ambitieux et l'indiscrète* (1737) : « Heureuse obscurité, que je vous trouve aimable ! / Qu'au plus brillant éclat vous êtes préférable ! » (Acte I, scène 1).

Dans cette retraite, Destouches se livra à sa verve épigrammatique, ce dont Collé se moqua fort quand, au moment de la mort de son confrère, il confia au papier le peu d'estime qu'il lui portait[36]. Le nombre incroyable d'épigrammes, huit cents au moins selon Collé, suggère par sa démesure la démesure de l'attaque à laquelle il devait répondre. Destouches inaugurait un procédé que l'apologétique de combat des années à venir allait généraliser : retourner contre l'adversaire les procédés mêmes qu'il avait employés pour corrompre le jugement et les mœurs. À l'esprit de Bayle et de ses épigones, il fallait répondre par un esprit équivalent, de façon à mettre les rieurs de son côté. Si sur ce point il n'a pas toujours atteint son but, Destouches a installé dans l'espace public la figure de l'apologiste mondain, et il a par là même justifié son statut d'amphibie littéraire, religieux dans le fond, mondain dans la forme. L'hésitation qu'il montra au moment de décider s'il ferait entrer dans ses *Œuvres* les lettres, épigrammes et œuvres diverses parues dans le *Mercure* est un autre indice d'une position occupée par l'auteur, au point de contact du religieux et du littéraire, et de la conscience qu'il avait de cette problématique contiguïté. La division des genres d'une part, la cohérence de son œuvre d'autre part, mais aussi l'homogénéité de l'image qu'il entendait laisser à la postérité imposèrent leurs arguments contre le projet d'un mélange. Le classicisme poétique eut alors raison de la modernité apologétique.

---

[35] Paul PELCKMANS montre que Destouches contribue à la réhabilitation d'Alceste qui s'opère vers le milieu du XVIIIe siècle. « Le premier profil "moderne" d'Alceste. À propos de *L'Homme singulier* de Ph. N. Destouches », *in Le Livre du monde et le monde des livres : mélanges en l'honneur de François Moureau*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2012, p. 125-136.

[36] Charles COLLÉ, *Journal historique ou Mémoires critiques et littéraires*, t. II, Paris, Imprimerie bibliographique, 1807, p. 48.

La position de Destouches est révélatrice d'une évolution des lignes de fracture à l'intérieur du champ littéraire : c'est bien un écrivain de la transition. Il conçoit son combat contre Bayle comme partie intégrante de la querelle des Anciens et des Modernes, dont il marque une nouvelle étape. La question est d'abord celle de l'inspiration et du goût. Mais pour réfuter Bayle, il recourt au langage du prédicateur, voire du théologien, et adopte la posture de l'apologiste. En cela il innove, et rompt avec les codes séculiers : il est le premier à tenter l'acclimatation de la réaction antiphilosophique aux genres (lettre, épigramme) et aux médias (journal, préface) mondains. Dans cette évolution, la réflexion qu'il a menée dans son théâtre sur la figure du philosophe l'a beaucoup aidé. Son antiphilosophie est ainsi corollaire d'une redéfinition du philosophe. S'il est antiphilosophe c'est pour promouvoir un nouveau modèle de philosophe, à rebours des Démocrite, Alceste ou Bayle.

Sa position n'est pourtant pas exempte d'ambiguïté : dans le même journal, il se prononce en homme de théâtre contre une comédie futile, et en apologiste contre le mépris des valeurs chrétiennes. Il n'assume cependant aucune de ces deux postures : d'un côté il affecte de déplorer s'être lancé dans la carrière théâtrale ; d'un autre côté il avoue l'indécence pour un poète à parler de religion, et il avoue sa crainte du ridicule. Destouches illustre le dilemme de l'écrivain catholique – auteur de théâtre qui plus est – pris entre le public mondain, cible stratégique de toute création littéraire, et les cercles religieux, qui instrumentalisent la littérature à des fins extra-littéraires. Quelques années plus tard, la politique se mêlant plus franchement à ces questions, le fossé entre philosophie et antiphilosophie se creusera, et les camps se distribueront alors avec plus de netteté. Destouches, tout incertain qu'il se montre sur le rôle à jouer, n'en aura pas moins mis en place la figure de l'écrivain antiphilosophe, avec ses thèmes, sa rhétorique, sa mauvaise conscience enfin.

DEUXIÈME PARTIE

Dramaturgie et intertextualité

Sur les *Scènes du Protée* de Destouches

Dominique Quéro

> Non, *Le Complaisant* n'est pas mon ouvrage, et je m'étonne, Monsieur, que vous puissiez me l'attribuer. Ce n'est pas que je méprise cette pièce ; au contraire, je la trouve bien écrite, mais elle n'imite point mon style, et il me semble que vous auriez dû le sentir d'abord. Ce qu'il y a de certain, c'est que j'avais dessein de traiter le même sujet, non pas sous le titre du *Complaisant*. Ma comédie aurait été intitulée *Le Protée, ou l'Homme de tout caractère* ; ce devait être un fourbe, ou, si vous voulez, une espèce de caméléon, qui, pour gagner tous les cœurs d'une nombreuse famille, affectait de ressembler à toutes les personnes dont elle était composée. J'avais déjà fait plusieurs scènes de cette pièce ; je vais vous les transcrire ; mais je ne sais par quel fâcheux hasard l'auteur du *Complaisant* a tellement effleuré mon sujet, que je suis obligé de l'abandonner. Voici mes scènes.

Tel est le texte de la « Sixième Lettre, à M. l'abbé de D*** » qui tient lieu d'avant-propos aux *Scènes du Protée* insérées par Néricault Destouches dans le tome v de ses Œuvres en 1745, et reprises ensuite dans les autres éditions dites complètes de son théâtre[1]. La préface de l'auteur pour celle de 1745 souligne qu'en plus du recueil de « toutes [ses] comédies » (dont celle non représentée de *L'Homme singulier*), il propose aux lecteurs « plusieurs fragments de comédies dont [il avait] dressé les plans pour un jeune homme de condition », « scènes [qu'il avait] composées pour l'introduire plus aisément dans sa carrière [et qu'il prend] la liberté de joindre à [ses] œuvres, sans avoir eu le courage d'achever ces comédies ». Puis il ajoute :

> On trouvera pareillement, dans ce cinquième volume, le commencement d'une comédie que j'intitulais *Le Protée, ou l'Homme de tous les caractères* par opposition à

[1] Nous renvoyons ici à l'édition des *Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française* parue à Amsterdam et à Leipzig chez Arkstée et Merkus en 1763 (t. ix, p. 136), sans toutefois en conserver l'orthographe adoptée pour le titre (*Prothée*).

> mon *Homme singulier*. Les raisons alléguées dans l'espèce de Préface de ce fragment, convaincront le lecteur qu'il ne me convenait point de finir cet ouvrage, qui aurait pu me faire passer pour plagiaire, ou pour servile imitateur, quoiqu'il ne m'eût été que trop facile de me justifier à cet égard [2].

Ces « raisons » pour lesquelles Destouches dit avoir dû renoncer à poursuivre l'écriture de son *Protée* incitent à s'intéresser de plus près au *Complaisant* dont il a pu passer pour être l'auteur, l'attribution longtemps controversée de cette comédie apparaissant comme un trait majeur de la production théâtrale de l'époque, à l'instar de l'existence d'une concurrence ou d'une émulation entre pièces sur un même sujet. Nous commencerons donc par faire le point sur « Destouches, auteur supposé du *Complaisant* de Pont-de-Veyle », avant d'envisager à proprement parler « Les *Scènes du Protée*, amorce d'une comédie de caractère(s) », pour revenir sur les raisons de leur inachèvement et de leur publication.

Destouches, auteur supposé du *Complaisant* de Pont-de-Veyle

Le 29 décembre 1732 est donnée à la Comédie-Française la première représentation d'une comédie en cinq actes et en prose intitulée *Le Complaisant*. Créée sous l'anonymat, la pièce n'en suscite pas moins plusieurs attributions, dont celle à Néricault Destouches semble avoir été l'une des premières, relayée par plusieurs gazettes et nouvelles à la main. On lit ainsi dans le *Journal de la Cour et de Paris*, à la date du 12 décembre 1732, que « Les Français annoncent *Le Complaisant* de Destouches » [3]. Puis, le 9 janvier 1733 :

> *Le Complaisant* n'ira pas loin. Ses partisans se retranchent à dire qu'il est bien écrit. Excuse que l'on applique avec raison à la plupart des mauvais ouvrages que l'on fait aujourd'hui. Rien n'est si pur et si fleuri que le style, et rien en même temps de si froid et moins intéressant que le fond. Destouches garde toujours l'*incognito* et fait bien [4].

L'attribution à Destouches n'en commence pas moins à être mise en doute le 15 janvier :

> *Le Complaisant* est à sa neuvième représentation, sans que personne ait encore osé s'en déclarer l'auteur. Quelques-uns le donnent à M. Fériol de Pont-de-Veyle, d'autres au marquis de Surgères et à l'abbé Macarthy. Mais les connaisseurs tiennent toujours pour Destouches. Les comédiens mêmes en conviennent et par la raison, disent-ils, que Destouches, qui est naturellement avare, fait toujours dans ses pièces quelque acte de générosité à contretemps, et comme un homme qui n'entend point

---

[2] *Ibid.*, p. XIII-XIV.

[3] *Journal de la Cour et de Paris*, Henri Duranton (éd.), Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1981, p. 30.

[4] *Ibid.*, p. 42. À rapprocher d'une lettre du comte de Plélo au comte d'Autry du 20 janvier 1733 : « L'analyse que vous me faites du *Complaisant* ne m'en donne pas une grande idée. […] Je crains bien qu'un tel rôle, dont la mollesse, l'indolence et la froideur font la base, ne paraisse bien languissant en spectacle, surtout traité par notre bon Destouches, lequel n'a pas naturellement beaucoup de feu en partage » (cité par E. J. B. Rathery, *Le comte de Plélo, un gentilhomme au dix-huitième siècle, guerrier, littérateur et diplomate*, Paris, Plon, 1876, p. 107-108).

> ces sortes de procédés. Ils citent là-dessus Eraste qui donne cinquante mille écus trop aisément et sans que l'on sache bien pourquoi. Nous ne connaissons point Destouches pour vilain ; mais il faut le croire tel sur le rapport des Comédiens, car ces messieurs sont aussi clairvoyants sur les défauts des auteurs que les valets le sont sur ceux de leurs maîtres [5].

Le même *Journal de la Cour et de Paris* note finalement, le 24 janvier, que « *Le Complaisant* se donne aujourd'hui à M. de Pont-de-Veyle sans concurrence » [6]. Un rectificatif similaire se trouve d'ailleurs sous la plume d'un autre nouvelliste qui, après s'être fait l'écho le 12 janvier d'une attribution à Destouches [7], apporte un démenti le 2 février : « On imprime actuellement la comédie du *Complaisant*, qui a été fort applaudie. M. Destouches n'en est pas l'auteur, comme on l'avait cru, mais un jeune homme de 22 ans » [8].

Plutôt qu'à ce « jeune homme » sur lequel nous reviendrons, la pièce est généralement attribuée à Antoine de Fériol, comte de Pont-de-Veyle (1697-1774), dont on sait qu'il est, tout comme son frère le comte d'Argental, neveu de Mme de Tencin. Celle-ci, de même peut-être que celui-là, passe pour avoir mis la main à la rédaction du *Complaisant*, si du moins l'on en croit le président Hénault, qui vante dans ses *Mémoires* l'esprit et les talents de Pont-de-Veyle dont « on connaît [les] comédies du *Complaisant* et du *Fat puni* », mais qui ajoute que « son cadet, M. d'Argental, [n'est [pas moins] un homme d'esprit […]. Les deux frères, toujours étroitement unis, joints à Mme de Tencin, leur tante, nous ont donné quelques pièces fort agréables : la comédie du *Complaisant*, celle du *Fat puni »* [9]. On peut en effet imaginer que la pièce a fait l'objet d'une écriture à plusieurs mains dans le cadre du salon de Mme de Tencin, auquel ne manque pas de renvoyer celui de Mme de Tonins dans les *Confessions du Comte de* *** (1741). Or, le héros de ce roman-mémoires de Duclos, admis dans cette société où l'on se plaît à jouer des pièces de théâtre, se voit « [obligé] de faire une comédie » pour la troupe et s'y résout « par complaisance » ; mais le fait qu'il en retire des applaudissements ne lui enlève pas pour autant ses réticences à l'idée d'être joué par les Comédiens Français, comme le souhaite son hôtesse :

> Je voulus en vain m'y opposer, et lui représenter que c'était un ridicule de plus que je me donnerais, que les gens de mon état n'étaient point faits pour devenir

---

5 *Op. cit.*, p. 47.

6 *Ibid.*, p. 54.

7 « La comédie du *Complaisant* qu'on représente depuis quelques jours sur le Théâtre Français est fort goûtée. On y trouve beaucoup d'esprit mais peu de conduite. On en ignore jusqu'ici l'auteur. Plusieurs l'attribuent à Destouches » (Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 701, f°82 v°).

8 *Ibid.*, f° 92.

9 *Mémoires du président Hénault*, François Rousseau (éd.), Paris, Hachette, 1911, p. 190 et 287. À l'occasion d'une reprise du *Complaisant* en 1754, la *Correspondance littéraire* de Grimm rapporte une rumeur selon laquelle « M. de Pont-de-Veyle, qui en est l'auteur, […] a joué dans cette comédie la société dans laquelle il vivait alors, et que c'est le président Hénault qu'il a voulu rendre par le personnage de son Complaisant » (M. Tourneux (éd.), Paris, Garnier frères, 1877, t. II, p. 423-424).

> auteurs, et que s'ils l'étaient par complaisance pour l'amusement d'une société, ils ne devaient jamais se donner au public [10].

De fait, ce n'est pas sans mauvaise conscience que des gens du monde écrivent pour la scène, et se livrent à une activité qu'ils entourent généralement du plus grand secret, ne voulant pas passer pour des « poètes en boutique ». En tant que professionnel, l'auteur comme homme de métier reste associé à l'image du fat et du pédant ; assimilation que récusent précisément les gens du monde amenés à répondre aux sollicitations du groupe auquel ils appartiennent. Que Pont-de-Veyle, auteur, seul ou « en société », du *Complaisant*, garde l'incognito à la création de sa pièce à la Comédie-Française n'est donc pas pour surprendre. Il est même avantageux, *a fortiori* si le succès en est incertain, qu'elle soit attribuée à quelqu'un d'autre, et en particulier à un auteur patenté, tel Destouches, on l'a vu, ou tel encore Launay, à propos duquel on lit en 1775 dans les *Anecdotes dramatiques* :

> Il n'est pas l'auteur du *Complaisant* quoiqu'elle soit imprimée dans le recueil de ses œuvres [11] ; feu M. de Pont-de-Veyle l'a revendiquée après la mort de Launay ; et ceux qui sont au fait des anecdotes de notre théâtre n'ont pas démenti. Piron croyait que M. de La Marche, premier président du parlement de Dijon, et Mme de Tencin, tante de M. de Pont-de-Veyle, y avaient eu part ; mais il paraît que tout le monde s'est accordé à la laisser à ce dernier [12].

Dans le *Dictionnaire dramatique* publié l'année suivante est également avérée l'attribution à Pont-de-Veyle, qui « donna (en gardant l'incognito) *Le Complaisant*, pièce de caractère, qui est restée au théâtre, et qu'on revoit toujours avec plaisir » [13].

Même s'il tenait à garder l'anonymat, l'auteur du *Complaisant* a donc pu contribuer à « lancer la mode » des pièces non seulement jouées mais composées par des amateurs issus de l'aristocratie, comme en témoigne le *Journal de la Cour et de Paris*, déjà plusieurs fois cité, à la date du 29 janvier 1733 :

---

[10] Duclos, *Confessions du Comte de* ***, Laurent Versini, éd., STFM, Paris, Didier, 1969, p. 88-89.

[11] Absent des *Œuvres de théâtre de Monsieur De Launay* publiées chez Prault fils en 1741, *Le Complaisant* figure dans la « nouvelle édition, revue et corrigée » des *Œuvres de théâtre de De Launay* (Paris, Veuve Duchesne, 1766), et la fin de la préface évoque en ces termes celle des trois pièces de Launay qui « reparaît encore sur la scène » : « Il est fâcheux que trois ou quatre hommes du monde se la disputent, ou du moins qu'on la leur attribue ».

[12] La Porte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Vve Duchesne, 1775, t. III, p. 281-282. La collaboration de Pont-de-Veyle et de Mme de Tencin est encore évoquée par Charles Collé qui n'en fait pas moins de Salley, secrétaire du comte de Maurepas, leur « teinturier » : « c'est véritablement lui qui est l'auteur premier et primitif du *Complaisant*, du *Fat puni* et du *Somnambule*, charmantes comédies que s'est attribuées M. le comte [pour rire] de Pont de Veyle. Lui et sa c… de tante n'ont mis tout au plus à ces comédies que le style » (« Magnière de discours [sur] la parade », *in Correspondance inédite de Collé faisant suite à son journal*, éd. Honoré Bonhomme, Paris, Plon, 1864, p. 384).

[13] La Porte et Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, t. II, p. 592.

M. de Pont-de-Veyle a mis les gens de condition dans le goût de faire des comédies. M. le comte de Caylus va faire exécuter chez Mme de Sassenage une petite pièce intitulée *La Fausse Niaise*, [et] M. le marquis de Surgères, *L'École du Monde* [14].

Sachant qu'Alexandre-Nicolas de La Rochefoucauld, marquis de Surgères [15], est alors âgé de près de 24 ans, et que le titre complet de sa comédie est, sur plusieurs manuscrits conservés [16], *Le Complaisant ou L'École du monde*, il est tentant de voir en lui ce « jeune homme de 22 ans » auquel un autre nouvelliste attribue finalement, plutôt qu'à Destouches, la pièce jouée à la Comédie-Française [17]. Le *Journal de la Cour et de Paris* n'avait-il pas, dès le 15 janvier, noté à propos du *Complaisant* que « Quelques-uns le donnent à M. Fériol de Pont-de-Veyle, d'autres au marquis de Surgères » [18] ? L'hésitation s'expliquerait alors par l'existence de deux pièces, dont celle du jeune marquis, en seulement trois actes, et en vers plutôt qu'en prose, est jouée en février 1733, durant le Carême, à l'hôtel de Sassenage à Paris, peut-être en présence de Voltaire. Du moins celui-ci écrit-il à la fin du *Temple du Goût*, publié en mars de la même année :

Ne craignez point, jeune Surgères,
D'employer des soins assidus
Aux beaux vers que vous savez faire.
Et que tous les sots confondus
À la cour et sur la frontière,
Désormais ne prétendent plus
Qu'on déroge et qu'on dégénère
En suivant Minerve et Phébus.

Et Voltaire de préciser en note que « N… de La Rochefoucauld, marquis de Surgères, a fait une comédie intitulée *L'École du monde*, pièce sans contredit bien écrite, et pleine de traits que le célèbre duc de La Rochefoucauld, auteur des *Maximes*,

---

[14] *Op. cit.*, p. 58.

[15] Voir notre article sur « Un moraliste méconnu du siècle des Lumières : Alexandre-Nicolas de La Rochefoucauld, marquis de Surgères (1709-1760) », *in Poétique de la pensée. Mélanges offerts à Jean Dagen*, Paris, Champion, 2006, p. 693-706.

[16] Bibliothèque de la Comédie-Française, Ms 20543 ; Bibliothèque Mazarine, Ms 4004 ; BnF, Ms F.fr. 24345.

[17] Voir *supra*, notes 7 et 8. Un autre nouvelliste avait évoqué un auteur encore plus jeune : « La comédie qui a pour titre celle du *Complaisant* et qui fut représentée lundi dernier n'a pas été applaudie universellement ; le défaut qu'on y trouve, c'est qu'il y a trop d'esprit pour avoir été faite par un enfant de quinze ans » (Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 10163, f°4).

[18] Voir *supra*, note 5. L'association du nom de « l'abbé Macarthy » à celui de Surgères laisse à penser que celui-ci aurait bénéficié du concours de ce piètre littérateur (auteur d'une parodie de *Phaëton* donnée à la Comédie Italienne en 1721). Dans un « Recueil de poésies » ayant appartenu à Mme du Châtelet se trouvent d'ailleurs quelques « Vers de l'abbé Macarthy dans la pièce de M. de Surgères intitulée *L'École du monde* » (voir sur cette anthologie manuscrite l'article de Patrick Lee, *in Émilie Du Châtelet : rewriting Enlightenment Philosophy and science*, J. P. Zinsser et J. Candler Hayes (éds), *SVEC* 2006:01, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, p. 105-123).

aurait approuvés »[19]. Digne émule de Pont-de-Veyle, ce jeune aristocrate partage les honneurs de la scène, mais en privé, avec le comte de Caylus, à qui l'on doit la pièce en un acte représentée le même jour, *Silvie ou la Fausse niaise*, ainsi qu'un prologue où les deux amis évoquent leur trac d'acteurs amateurs et, plus encore, leurs appréhensions d'auteurs par « complaisance » – quand bien même, fait observer Surgères à son interlocuteur, « l'on sait bien que ni vous ni moi ne sommes point et ne serons jamais des auteurs [et que] sans l'amusement de notre société nous ne ferions pas de semblables ouvrages »[20].

Sans que l'on puisse parler de concurrence – entre théâtre public et théâtre de société – ni d'ailleurs de plagiat – car les intrigues des deux comédies sont en fait assez différentes[21]–, une telle émulation ne pouvait manquer d'induire en erreur les contemporains, en leur faisant croire que *Le Complaisant* de Pont-de-Veyle et celui de Surgères – encore appelé *L'École du monde*[22]– étaient une seule et même pièce, voire le fruit d'une collaboration. C'est encore le cas en mars 1744 lorsque, sans doute amené par sa charge de censeur royal à relire les textes de Destouches prévus pour l'impression, Danchet écrit à ce dernier :

> Des quatre lettres que vous m'annoncez, je n'ai que la seconde adressée à M. l'abbé D... Permettez, mon cher confrère, que je vous fasse quelques représentations. À quoi peuvent vous servir vos invectives contre la comédie qui a paru sous le titre du *Complaisant* ? Après avoir accusé l'auteur de cet ouvrage d'un larcin manifeste vous ajoutez : *Un fade compliment dont le froid caractère ne pouvait produire qu'une pièce glacée telle que la comédie qu'on m'attribue et dont le mérite n'est qu'un style assez délicat mais sans vigueur et sans nerfs etc.* Vous dites que vous n'en connaissez pas les auteurs, eh bien, je m'en suis informé et je vais vous mettre au fait, c'est M. de Pont-de-Veyle et M. de Surgères qui ont composé cet ouvrage. Pourquoi voulez-vous irriter contre vous deux hommes de condition et de mérite que vous et les vôtres pourrez un jour trouver en votre chemin ? Pour un petit intérêt d'amour propre faut-il offenser des personnes en place et qui peuvent nous faire éprouver leur ressentiment ? Que ne mettez-vous sans ces déclamations le plan de la comédie que vous vouliez faire et les scènes que vous en aviez déjà composées ? Cela me paraîtrait plus raisonnable[23].

---

[19] *Le Temple du Goût* (O. R. Taylor, éd.), *in Œuvres complètes de Voltaire* (Oxford, Voltaire Foundation), t. IX, 1999, p. 183. Le texte même de *L'École du monde* comporte d'ailleurs une apologie du théâtre de société (voir la préface de notre édition du *Théâtre de société du comte de Caylus. Comédies jouées au château de Morville (1738-1740)*, Reims, Épure, 2015, p. 21).

[20] Caylus, *Prologue* de *L'École du monde* et de *La Fausse niaise*, BnF, Ms F.fr. 24346, f° 308.

[21] Catherine Giappiconi l'a bien montré dans son intervention à la journée d'étude « Surgères, Caylus et le théâtre de Morville » (Paris-Sorbonne, juin 2010) : « De la Comédie-Française à l'hôtel de Sassenage, représentations en miroir et regards croisés sur le théâtre de société ».

[22] Consacrée par Voltaire dans la note du *Temple du Goût* sur le marquis de Surgères, une telle appellation a valu à ce dernier de passer pour l'auteur d'une comédie allégorique de l'abbé de Voisenon jouée à la Comédie-Française et publiée incognito sous ce même titre en 1739.

[23] *Recueil de lettres inédites (dont quelques-unes suivies de réponses) à Danchet, Antoine, de Riom (en Auvergne) par différents personnages et auteurs célèbres du XVIIIe siècle, trouvées en 1860 dans des papiers de sa famille et imprimées par les soins de G. Grange, libraire…*, Clermont-Ferrand, Ferdinand Thibaud, s.d., p. 11.

Destouches ne tarde guère à se rendre aux raisons invoquées, et il répond à Danchet :

> Je vous jure que j'ignorais absolument que MM. de Pont-de-Veyle et de Surgères fussent les auteurs du *Complaisant*, et vous me rendez un vrai service en m'en avertissant. Supprimez donc, je vous en supplie, tout ce que mon préambule contient de choquant pour eux. Dressez le tout comme il vous plaira, en cinq ou six lignes, car n'ayant pas ma lettre sous les yeux, il m'est impossible de faire ici moi-même cette correction [24]. Néanmoins, il demeurera pour constant que mon sujet m'a été volé, et je sais bien par qui, mais je ne savais point quelles gens avaient profité de cette infidélité. Puisque ce sont des auteurs si importants, il faut encore l'ignorer.

Et Danchet de féliciter son correspondant :

> Je vois avec plaisir, mon cher confrère, que vous voulez bien vous rendre au conseil que je vous ai donné de ne point irriter contre vous M. de Pont-de-Veyle et M. de Surgères [25].

Faute d'être aussi sûr que Destouches de l'identité du voleur, il reste à savoir si Pont-de-Veyle a effectivement pu bénéficier pour *Le Complaisant* du concours de Surgères. S'il est difficile de le dire, on doit tout au moins reconnaître l'existence de cette forme d'émulation, voire de compétition, entre auteurs amateurs. Auraient ainsi été conçues en parallèle, sinon par hasard, deux pièces bien distinctes, sur un sujet dans l'air du temps auquel travaillait de son côté un dramaturge professionnel comme Destouches. Lequel aurait donc renoncé à écrire sa comédie de peur de « passer pour plagiaire, ou pour servile imitateur », à moins que la véritable raison de cet abandon ne tienne plutôt à la spécificité et à la difficulté du sujet.

Les *Scènes du Protée*, amorce d'une comédie de caractère(s)

Sous le titre « *Scènes du Protée*, Comédie » sont publiées les scènes 1 à 4 de l'acte I d'une pièce dont l'action se déroule « à Paris ». La liste des personnages en comporte quatre : « Ariste. / Bélise. / Léandre ou le Protée. / La Fleur, laquais. » La scène 1 est un entretien entre Ariste et Bélise, frère et sœur, qui ont tous les deux la cinquantaine. Désireuse de se marier à cet âge, Bélise passe pour « folle », et même « folle à lier », aux yeux de son frère. Lequel redoute, en fait, comme il le révèlera plus tard, que cette union ne prive ses propres enfants d'un « fort gros héritage ». Mais il se garde bien d'invoquer cette raison devant sa sœur, à laquelle il fait valoir le ridicule de sa vocation tardive (« On courait après vous, vous fuyiez à grand pas ; / Vous courez à présent qu'on ne vous cherche pas »), et, plus encore, les mépris d'un jeune homme qui la « méprisera » et qui la « ruinera » (« Soyez moins sensuelle et soyez plus prudente »). À travers un dialogue bien enlevé, nous assistons à la confrontation dynamique entre deux caractères bien trempés, potentiellement ridicules par la « colère » qui leur est commune, mais en fait assez complexes. Même si elle a pu jadis trop faire la fine bouche et refuser « les meilleurs partis » en rêvant d'un « amant sans

---

[24] C'est donc probablement à Danchet que l'on doit le texte, remanié, de la « Sixième Lettre, à M. l'abbé de D*** », publiée en tête des *Scènes du Protée* et citée au début du présent article.

[25] *Ibid.*, p. 15.

défaut » – telle « La Fille » de la Fontaine (*Fables*, VII, 4) –, Bélise est touchante de vouloir enfin profiter des plaisirs de l'existence, en invoquant « [son] humeur, [sa] raison, [son] goût et [ses] besoins » :

> J'ai besoin d'un époux qui par de courts chemins
> Sache tirer mon bien de vos pieuses mains,
> Et qui m'en fasse rendre un compte très fidèle.
> Vous prétendez toujours me tenir en tutelle,
> Mais je me lasse enfin de me faire duper,
> Et veux par un mari me faire émanciper.
> […]
> Riche comme je suis, maîtresse de mon bien,
> Je vis comme un enfant, sans disposer de rien.
> Sous la dévotion cachant votre avarice,
> Vous refusez surtout de me rendre justice ;
> À mes moindres désirs vous opposez toujours
> Les écueils de ce siècle, et cent pieux discours,
> Pour prouver qu'à mon âge il faut fuir la dépense,
> Et même se piquer d'une honnête indigence ;
> Tandis que sans scrupule, et par mille moyens,
> Vous faites profiter et vos biens et les miens,
> Et que, sans séparer votre part de la mienne,
> Vous retenez le tout par charité chrétienne.

Et à son frère qui dit ne pouvoir « souffrir en conscience » qu'elle aime « trop le luxe et la magnificence », Bélise rétorque :

> En conscience ! Oh bien, je vais prendre un époux
> Qui me dirigera tout aussi bien que vous ;
> Un jeune homme bien fait, de l'esprit comme un ange.
> De tous vos procédés je prétends qu'il me venge.

Aussi se dit-elle prête à épouser au plus tôt Léandre, « en faisant de [son] bien le partage avec lui ».

Resté seul à la scène 2, Ariste se livre à un monologue délibératif où il envisage le meilleur parti à prendre pour empêcher ce « maudit mariage ». D'où l'idée d'une alliance avec le « prétendu » de sa sœur, qu'il décide de faire épouser à une de ses filles, pourtant déjà promise à un autre. Mais encore faut-il voir « si Léandre est d'un bon caractère, / S'il n'est point libertin, s'il peut se conformer / À ma façon de vivre, et si je puis l'aimer, / Surtout s'il a l'esprit complaisant et docile. » C'est donc cette interrogation sur le caractère de Léandre qui constitue l'enjeu de la pièce, le père se souciant qu'il lui convienne à lui et non pas à sa fille.

Si le projet de mariage entre Bélise et Léandre est fondé, quant à lui, sur un amour supposé réciproque (« il m'adore, je l'aime »), les véritables motivations du jeune homme n'apparaissent toutefois pas dans les quatre scènes dont on dispose. Et compte tenu de la différence d'âge, ne faut-il pas prêter à Léandre des vues intéressées sur le « bien » de Bélise ? N'a-t-il pas gagné le cœur de celle-ci de la même façon qu'il prétend aujourd'hui se concilier les bonnes grâces d'Ariste, comme il le révèle en aparté au début de la scène 3 :

Ariste m'examine, il faut dissimuler,
Et tenir des discours propres à le séduire,
Afin qu'en son esprit je puisse m'introduire.

La scène se poursuit sous forme d'un monologue surpris, Léandre parlant « haut » à dessein et « feignant de réfléchir », de sorte que les scrupules qu'il exprime (« Le bien a des appas ; / Mais doivent-ils tenter le cœur d'un honnête homme ? ») peuvent paraître suspects, de même que son dilemme : épouser ou non une femme riche mais qui « a du moins cinquante ans » (« L'argent est bien cher, quand il faut qu'on l'épouse »), et, par là, se résoudre ou non à un mariage sans amour : « prendre son bien, et puis la mépriser ! / […] Non, non, ma conscience en serait trop blessée » ; « Oser se marier par un vil intérêt, / C'est s'exposer à faire un bien mauvais ménage », « C'est profaner les nœuds du mariage ; / Nœuds si saints, si sacrés, qu'on doit les respecter. / S'imposer des devoirs, ne s'en pas acquitter, / C'est commettre, à mon sens, un crime impardonnable. » Autant de formules qui ont de quoi « séduire » Ariste, auquel Léandre « paraît d'un caractère aimable, [car] chaque mot qu'il dit peut servir de leçon ». Le jeune homme ne cache pas au public sa satisfaction, à travers un véritable aparté (« après s'être éloigné d'Ariste ») : « Il mord à l'hameçon. / Et je puis maintenant l'aborder sans rien craindre. » Après quoi commence le dialogue proprement dit. Léandre se justifie des propos qu'il a tenus à haute voix (« Parler haut en rêvant, c'est ma folle coutume »), propos qui lui valent les compliments de son interlocuteur :

Vous venez de rêver d'excellentes maximes ;
Et rêver à votre âge aussi solidement,
C'est l'effet d'un bon cœur et d'un sain jugement.
La sagesse en tout temps doit être révérée,
Mais surtout quand on voit qu'elle est prématurée.

Et Ariste de justifier par là son penchant confirmé pour le jeune homme :

Et jamais la vertu n'est si bien assortie,
Que lorsqu'elle s'allie avec la modestie.

Disant avoir lui-même bien du mal à se conduire selon ces principes, car « malheureusement [ses] passions [l]'emportent », Ariste avoue alors : « je suis colère au dernier point. / J'ai fait mille serments de surmonter ce vice ; / La moindre occasion m'entraîne au précipice. » Cet aveu lui vaut un beau discours moral de Léandre, sur la nécessité de combattre sans relâche son « tempérament », son mauvais « naturel enclin aux actions perverses ». Le jeune homme ne s'excluant pas de cette « guerre ouverte à la moindre faiblesse », il s'attire la sympathie d'Ariste avec lequel est conclue une sorte d'alliance pour combattre les vices :

Toujours de la vertu nous suivrons l'étendard,
Nous ne nous passerons jamais le moindre écart ;
À toute heure occupés à veiller l'un sur l'autre,
Vous deviendrez mon guide, et je serai le vôtre.

L'effusion des sentiments (« Je serai votre fils, et vous serez mon père. / – Pour que tout soit égal, je serai votre frère, / Et vous serez le mien ») amène Ariste à sonder le cœur de Léandre sur les sentiments qu'il porte à Bélise (« Oh çà, ma sœur vous

aime ; / Mais l'aimez-vous aussi ? Parlez-moi franchement ») ; et Léandre s'apprête à répondre « tout naturellement » lorsque survient Lafleur.

L'entrée du laquais à la scène 4 suscite chez Ariste une explosion de colère incontrôlée contre un « espion » écoutant aux portes, un « fripon » méritant de « mourir sous le bâton ». Le jeune homme fait prévaloir la raison plutôt que « l'emportement » (« Toute correction que l'on veut rendre utile, / Doit être charitable, onctueuse et tranquille ») ; et Ariste de se dire conquis, en aparté, des « sages avis » de Léandre (« Cet homme est un oracle, et me rendra parfait ») ; avis qu'il met aussitôt en pratique en prenant « un ton doucereux » avec le laquais (auquel il donne de l'argent) et en faisant amende honorable (« Oui, je vois que j'ai tort »). Encore pourrait-on se demander si la colère d'Ariste n'est pas en partie « jouée » pour mettre à l'épreuve les qualités de modérateur de son nouvel ami, voire pour se concilier les bonnes grâces de ce dernier en lui donnant de l'importance, et en lui faisant mesurer son influence bénéfique, propre à flatter son amour-propre et donc à susciter son amitié, dans la perspective du rapprochement familial espéré – avec sa fille plutôt qu'avec sa sœur. N'oublions pas qu'il est animé par le désir de s'allier avec le « prétendu » de sa sœur – « le plus sûr moyen de la déconcerter et de garder son bien ». Ses motivations ne sont donc pas si « pures », et l'on voit ses efforts pour se donner bonne « conscience » par « intérêt », sans hésiter à « commettre un petit mal pour en fuir un plus grand ». Il a beau jeu de stigmatiser la « folie » de sa sœur et de se donner le droit – en rompant le projet de mariage d'une de ses filles – de « manquer de parole », « moindre mal » qu'en bon casuiste il commet « sans pécher ». Sa sœur ne manque pas de souligner cet usage dévoyé de la dévotion chez son frère – directeur de conscience et gestionnaire de fortune.

Le caractère d'Ariste ne paraît donc pas moins approfondi, à ce stade, que celui de Léandre, censé être le héros de la pièce, mais qui demeure encore passablement énigmatique. L'interrogation sur ses véritables sentiments à l'égard de Bélise reste d'ailleurs en suspens à la fin de la scène 3, on l'a déjà noté. En outre, son discours moral a un tour très sentencieux, voire trop, ce qui empêche d'oublier que son objectif, affiché au début de la scène 3, est de « séduire » Ariste, en lui disant ce qu'il veut entendre, et en ne faisant donc que s'adapter à son interlocuteur. Voilà qui peut être, de fait, une des caractéristiques de cet « homme de tout caractère », ce Protée qui « devait être un fourbe, ou, si vous voulez, une espèce de caméléon, qui, pour gagner tous les cœurs d'une nombreuse famille, affectait de ressembler à toutes les personnes dont elle était composée » (« Sixième Lettre, à M. l'abbé de D*** »). L'interruption du texte à la fin de la scène 4 (sans que l'on sache si le mariage entre Bélise et Léandre aura lieu) et le fait que ne soit pas donné « le plan de la comédie » empêchent toutefois d'avoir une idée claire de la façon dont Destouches entendait traiter ce caractère du « complaisant ». On peut même douter, quoi qu'en dise leur auteur dépité, que les *Scènes du Protée* aient vraiment un rapport très étroit avec *Le Complaisant* de Pont-de-Veyle. Le problème majeur ne serait-il pas plutôt le sujet commun de ces pièces, et les raisons externes alléguées par le dramaturge ne se doublent-elles pas de raisons internes l'ayant empêché de relever le défi proposé ?

Parce que Destouches semble vouloir couvrir tout le champ des possibles dramatiques, et déployer largement l'éventail des caractères susceptibles de fournir un

sujet de comédie, le « Complaisant » qu'il donne à voir dans *Le Protée ou l'Homme de tous les caractères* est non seulement à distinguer de son « Irrésolu » [26] mais, comme indiqué dans la préface de l'édition de 1745, à situer « par opposition à [son] *Homme singulier* » – comédie dont il fait valoir la nouveauté, même s'il a renoncé à la faire jouer par les Comédiens Français. Ainsi, publier les quelques scènes de son *Homme de tout caractère*, à un moment de relatif essoufflement de sa veine créatrice, témoigne encore de l'ambition qui est celle du poète dramatique de s'atteler à tous les sujets, même les plus difficiles. Or, le caractère du « Complaisant » est bien un sujet « délicat à traiter », pour reprendre ici l'expression de Caylus dans son prologue à la pièce de Surgères sur ce « caractère de plus » [27]. C'est ce que montre la réception même de la comédie de Pont-de-Veyle qui, paradoxalement, prend pour héros éponyme un être « sans caractère », défini en ces termes par un des personnages (Acte I, scène 5) :

> Sans caractère, sans humeur, il se livre aux impressions étrangères. […] Son esprit, chargé des idées d'autrui, ne saurait en produire aucune […]. Esclave de la société, le même excès de complaisance qui dicte ses paroles, dirige aussi ses démarches.

Encore ce dernier constat est-il nuancé dans l'article du *Mercure de France* d'avril 1733, dont le rédacteur loue « l'auteur anonyme » de s'être « attaché à bien traiter tous ses caractères, et surtout celui qui donne le titre à sa pièce » – en ayant « su d'un caractère mitoyen faire un caractère isolé » [28] –, mais « aurait souhaité que ce caractère fût un peu plus mis en œuvre, et qu'il se développât plutôt par des actions que par des conversations » [29]. Un certain manque de consistance aurait donc affaibli l'intrigue, malgré un « caractère dominant […] soutenu du commencement à la fin ». Le compte rendu inséré en 1754 dans la *Correspondance littéraire* de Grimm développera encore l'idée que s'il n'y a « point d'intrigue dans cette pièce », c'est que « le caractère et le rôle du héros de la comédie sont manqués » :

> Le Complaisant n'est pas complaisant ; c'est un homme sans caractère, qui, n'ayant aucun goût, aucune opinion, aucun avis à lui, est toujours de celui de tout le monde. Pour faire sortir ce caractère mal conçu, l'auteur ne sait d'autre secret que de le mettre en opposition avec beaucoup d'autres personnages, ou plutôt de contraster ces différents personnages entre eux, afin que son Complaisant puisse être de l'avis de beaucoup de monde. […] après beaucoup de scènes contrastées où Damis est toujours de l'avis de celui qui parle, il finit par perdre sa maîtresse sans en être plus malheureux [30].

---

[26] L'article de la *Biographie Universelle* évoque à propos de *L'Irrésolu* de Destouches « un de ces caractères indécis que leur uniformité rend froids » (Paris, Michaud, 1814, t. XI, p. 241).

[27] Caylus, *Prologue* de *L'École du monde* et de *La Fausse niaise*, BnF, Ms F.fr. 24346, f° 307.

[28] Formule tirée du compliment de clôture des Comédiens Français pour la saison 1732-1733 (*Mercure de France*, avril 1733, p. 777).

[29] *Mercure de France*, avril 1733, p. 781 et 783.

[30] *Correspondance littéraire*, éd. citée, t. II, p. 423-424.

Le défaut de mise en œuvre pointé dans le *Mercure de France* se double ainsi d'un défaut de conception, qui n'empêche pas le critique de la *Correspondance littéraire* de reconnaître :

> Voilà cependant un caractère très comique en lui-même, et qui n'avait été traité par aucun de nos grands maîtres. Il est original, et n'a rien de ressemblant avec aucun autre. Un homme animé par quelque étincelle du génie de Molière fera du *Complaisant* une pièce à mettre à côté du *Misanthrope*. Pour cet effet, loin d'en faire un homme sans caractère, il faudrait lui en donner un très décidé […] Je crois que ce caractère, pris et traité de cette façon, ferait une des plus plaisantes pièces et du meilleur comique qu'il y ait au théâtre. Qu'on ne vienne donc plus nous dire que Molière a tout fait, qu'il a tout pris, qu'il n'a rien laissé pour la postérité… Viens éclairer quelqu'un d'entre nous de ton céleste flambeau, ô nature avare de grands hommes, et les sujets ne nous manqueront pas [31] !

À la lumière de ces préconisations, et même en ne disposant que des quatre premières *Scènes du Protée*, on comprend mieux que Destouches ait été séduit par un tel sujet, propre à lui apporter la consécration, et qu'il regrette de n'avoir pas poussé plus avant : soit qu'il y ait eu effectivement « larcin » littéraire et qu'il n'ait pas voulu risquer de passer « pour plagiaire ou pour servile imitateur », soit qu'il n'ait simplement pas « eu le courage [d']achever » – ce dont il convient pour certains débuts de comédie. Au dépit d'avoir été « doublé » par d'autres auteurs (*a fortiori* des amateurs) se mêlerait le sentiment d'être passé à côté d'un bon et vrai sujet pour une grande comédie de caractère, quand bien même il s'agit, en l'occurrence, d'un caractère atypique et paradoxal, celui d'un homme « sans caractère ». Ceci contribue sans nul doute à justifier son souhait d'en laisser une trace, à côté d'autres « fragments de comédies » proposés à la seule lecture, à l'instar d'une pièce intégrale comme *L'Homme singulier*, qu'il n'a pas fait représenter mais qui lui tient à cœur [32]. Si recueillir de tels « morceaux détachés et imparfaits » peut paraître étonnant, pour qui dit avoir tenté (en vain) d'atteindre la perfection de pièces dont il a revu le texte avec le plus grand soin [33], Destouches n'en revendique pas moins, à travers ces miettes de théâtre à lire, le statut d'auteur auquel il semble alors d'autant plus attaché qu'il a plus ou moins renoncé à écrire pour la scène. La publication de son *Protée* inachevé (« non-pièce » sur un « non-caractère »), en plus d'un témoignage sur les conditions de production théâtrale (avec concurrence et attributions incertaines), constitue ainsi un

---

[31] *Ibid.*, p. 425-426.

[32] Voir la préface de 1745 où, avant d'évoquer la publication des *Scènes du Protée* et autres « morceaux détachés », Destouches écrit : « si j'ai fait des efforts pour mettre ces secrets [de l'art] à profit, c'est dans la pièce nouvelle que je donne au public, et qui n'a pu trouver sa place qu'au cinquième tome, parce que les quatre autres étaient imprimés, avant que j'eusse résolu de ne la faire paraître que par la voie de l'impression : c'est *L'Homme singulier*. Il n'est pas nécessaire que j'invite les lecteurs à examiner attentivement cet ouvrage ; il est nouveau, cela suffit pour exciter la curiosité, et pour réveiller en même temps mes censeurs, à qui j'offre une ample matière de s'exercer » (éd. citée, t. I, p. XII-XIII).

[33] « Dans plusieurs de mes comédies, j'ai purifié les expressions, j'ai réformé la versification, j'ai corrigé le dialogue, j'ai ajouté, retranché, ou refondu des scènes entières ; j'ai porté même la correction jusqu'à faire des actes nouveaux, principalement des actes cinquièmes, ordinaire écueil des auteurs dramatiques » (*Ibid.*, p. XI).

apport intéressant à la réflexion sur les notions d'« œuvre » et d'« œuvres complètes », s'agissant du théâtre en général, et de celui de Destouches en particulier. Encore cela n'empêche-t-il pas de continuer à s'interroger sur le bien-fondé de l'insertion par ce dernier de telles « scènes » et « fragments de comédies » dans l'édition de 1745 de ses *Œuvres*, certains contemporains, tel Desfontaines, pensant que « M. Destouches jouit d'une réputation si brillante, et passe pour un si grand poète dramatique, que tous ces petits ouvrages nouveaux ne peuvent rien ajouter à sa gloire » [34].

[34] Desfontaines, *Jugements sur quelques ouvrages nouveaux*, t. VII, Avignon, 1745.

Le médisant, de Destouches (1715) à Gosse (1816) : quelques enjeux de la reconnaissance

Karine Bénac-Giroux

S'il semble que l'on puisse à bon droit considérer que la comédie du XIXe n'innove guère [1], la reprise d'un canevas tel que celui du *Médisant*, comédie moralisante par excellence de Destouches à Gosse, nous paraît malgré tout engager ici quelques enjeux véritablement dramaturgiques et philosophiques, aussi bien du point de vue de la complexification du personnage de comédie, que de la compréhension de l'identité personnelle dans la construction de laquelle l'intersubjectivité, et particulièrement la reconnaissance, vont jouer un rôle central.

Du *Médisant* de Destouches à celui de Gosse, il semble légitime d'affirmer une véritable divergence des intrigues [2], ainsi que des caractéristiques psychologiques

[1] « Les créations dans le domaine de la comédie, au Théâtre-Français ou ailleurs, offrent encore moins d'éléments novateurs que la tragédie. Le modèle de la grande comédie en vers paralyse, et l'idée qu'il faille le respecter à tout prix explique le nombre de pièces délayées, qui eussent été meilleures en trois actes, voire en un seul, et tout simplement le nombre élevé de pièces médiocres, en vers comme en prose ». (Patrick Berthier et Sylvain Ledda, « Persistance des genres classiques », *in Le Théâtre français du XIXe*, sous la direction d'Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, Paris, Editions L'avant-scène théâtre, 2008, p. 51).

[2] Dans *Le Médisant* de Destouches, il s'agit d'un célibataire qui sème la zizanie dans une famille, qui croit parvenir à épouser la jeune Marianne mais est finalement évincé par l'ancien amant de celle-ci, Léandre, lequel a réussi contre toute attente à la retrouver. La pièce se clôt sur l'échec de Damon que tout le monde abandonne. Dans la pièce de Gosse, le médisant, Dubreuil, déguise son identité à Paris, du fond d'un hôtel, pour mieux médire de tous. Il ignore que les deux femmes qui se tiennent à l'écart dans l'hôtel sont sa fille et sa femme, laquelle dérobe son identité pour mieux observer son mari et tenter de le guérir de son penchant. Leur fille est aimée du jeune Duvernoi, fils d'un ami de la famille, à qui Dubreuil a adressé une lettre anonyme afin de le prévenir des dangers des amours de son fils, sans savoir qu'il a médit contre

et sociales des deux personnages de médisant : nous passons d'un médisant isolé, célibataire, identique à lui-même du début à la fin de l'intrigue chez Destouches [3], à un médisant possédant femme, enfant et ami et voué à une véritable transformation. Dans cette seconde comédie, tout s'achève sur une scène de reconnaissance (le médisant est identifié comme tel) qui amène Dubreuil à déclarer vouloir se corriger, sous l'effet notamment de son amour pour sa fille. Le dénouement s'accompagne donc d'une redécouverte de l'amour, tandis que l'amendement moral recoupe la question de l'identité personnelle, qui se recompose ici sous l'effet des relations intersubjectives.

En somme, Étienne Gosse nous paraît poursuivre pour partie la complexification du personnage de comédie du XVIIIe, dont nous avons eu l'occasion de montrer ailleurs combien il se déployait sur un faisceau de désirs antagoniques [4] annonçant un sujet désormais à comprendre comme pluriel. La question de l'intersubjectivité semble donc prendre ici une ampleur nouvelle dans la mesure où le désir de reconnaissance, au fondement de la lutte prétendument moralisante que mène le médisant, et recouvrant le refus de la reconnaissance des autres, devient également le moteur de l'évolution du personnage du médisant, qui échappe de fait à la fixité de son prédécesseur et suggère une nette évolution de l'identité personnelle. Rappelons que, dans la perspective hobbesienne [5], celle-ci se construit au sein de combats de chacun contre tous, l'amour-propre constituant en conséquence le socle des conflits humains.

---

sa propre fille. Duvernoi ayant rencontré Mme Dubreuil apprend le fin mot de l'histoire. Tous deux s'emploient alors à faire passer à Dubreuil, qui découvre qu'il a œuvré contre sa famille, le goût de la médisance.

Ainsi, alors que le personnage de Destouches est voué au célibat voire à la solitude, et monolithique, celui d'Étienne Gosse au contraire est marié, père de famille, a un ami fidèle et se montre très aimant vis-à-vis de sa fille. Alors qu'une partie de la comédie de Destouches est menée par Damon qui cherche à obtenir Marianne et à brouiller les membres de la famille entre eux (l'autre partie étant menée par Léandre épris de Marianne et Lisette, appui des deux amoureux), l'intrigue est faussement menée par Dubreuil chez Gosse. Celui-ci croit en effet tirer les fils de l'action et faire échouer le mariage du jeune Duvernoi, mais il est en réalité manipulé de bout en bout par sa femme, qui installée anonymement dans l'hôtel l'observe et déjoue ses intrigues, afin de le guérir. Menant en somme le jeu de l'intérieur, Mme Dubreuil tire parti des agissements de son mari pour les retourner contre lui et générer une scène d'attendrissement généralisée, dans la lignée de la comédie morale du XVIIIe.

[3] Catherine Ramond parle de « personnage tout d'une pièce » et y voit une source de comique : « Ainsi, la médisance gratuite et invétérée de Damon, qui est parfois comique (notamment lorsqu'après avoir annoncé qu'il ne médirait plus, il médit de plus belle), finit par susciter l'indignation générale et le priver de ses appuis les plus précieux (la baronne et son ami Valère). » *Introduction* du *Médisant*, *in* Philippe NÉRICAULT DESTOUCHES*, Théâtre complet.* Tome I, sous la direction de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Catherine Ramond, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 765.

[4] Voir notre ouvrage *L'Inconstance dans la comédie du XVIIIe*, Paris, L'Harmattan, 2010.

[5] Voir l'ouvrage de Barbara CARNEVALI, *Romantisme et reconnaissance. Figures de la conscience chez Rousseau*, Genève, Droz, 2011. Pour une mise au point sur ces questions en lien avec la question de la coquetterie chez Marivaux, voir notre article « La coquetterie chez Marivaux ou 'l'indécision de la vie' », *in Revue Malice*, n°5, 2015, dir. Mathieu BRUNET. http:// cielam.univ-amu.fr / publication / 1416.

Axel Honneth place lui, en dialogue avec Hegel, la demande de reconnaissance au fondement de ces conflits et, dans son analyse de la lutte pour la reconnaissance, s'appuie sur la psychologie sociale de Georges Mead, développant « l'idée que les sujets humains doivent leur identité à l'expérience d'une reconnaissance intersubjective »[6]. Il souligne combien « l'un et l'autre [Mead et Hegel], s'opposant à une tradition théorique qui va de Machiavel à Hobbes et à Nietzsche, interprètent la lutte sociale comme une force structurante dans le développement moral de la société[7] ». De plus, Axel Honneth cherche à « déterminer les expériences sociales sous la pression desquelles la lutte pour la reconnaissance est censée se produire au cours de l'histoire »[8] et constate qu'« on ne trouve ni chez Hegel ni chez Mead un examen systématique des formes de mépris qui, comme le pendant négatif des différents rapports de reconnaissance, amènent les acteurs sociaux à faire l'expérience concrète d'un déni de reconnaissance »[9]. Le mépris serait donc selon lui au fondement des luttes pour la reconnaissance. Dans un autre ouvrage, *La Réification*, il lie également le concept marxiste de « réification » à celui de reconnaissance, la « réification » consistant à « traiter les autres sujets comme des objets dépourvus de sensibilité, des objets morts, voire des 'choses' ou des 'marchandises' »[10].

Si le concept de « réification » et celui de « mépris » semblent tous deux opérants pour comprendre les mécanismes de la médisance, si l'on peut comprendre également les revendications et luttes des deux personnages de méprisant comme une lutte pour leur reconnaissance individuelle, l'analyse de la divergence d'intrigue et de « caractère » entre les deux médisants soulignera combien la reconnaissance est davantage opérante chez Gosse dans le dépassement de la réification et la reconnaissance de l'identité personnelle comme plurielle. La reconnaissance (au double sens dramaturgique et philosophique) permettrait chez Gosse[11] que se recrée autrement la relation à l'autre et à soi, tandis que la médisance peut être comprise comme une dénégation de la reconnaissance due à autrui, ou comme une forme de mépris : le médisant, en effet, cherche continuellement à rabaisser l'autre dans le même mouvement qui le pousse à exalter sa propre supériorité morale.

Chez tous deux en revanche se manifestent des fantasmes de domination masculine caractéristiques des rôles assignés aux femmes aux XVIIIe et XIXe siècles[12],

---

[6] Axel Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2013 [1992], p. 121. Il poursuit ainsi : « Les écrits de Mead offrent à ce jour l'instrument le plus approprié pour reconstruire dans un cadre post-métaphysique les intuitions du jeune Hegel sur le rôle de l'intersubjectivité. »

[7] *Ibid.*, p. 158.

[8] *Ibid.*, p. 159.

[9] *Ibid.*

[10] Axel Honneth, *La Réification. Petit traité de théorie critique,* Paris, Gallimard, 2007 [2005], p. 17.

[11] Elle n'est en effet pas présente chez Destouches.

[12] Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Nicole Mosconi, *Genre et éducation des filles. Des clartés de tout*, Paris, L'Harmattan, 2017, notamment les trois premiers chapitres et l'analyse dans la troisième des « théories du médecin Cabanis, […] qui en tant que médecin appartenant au mouvement philosophique des idéologues, inaugure ce naturalisme du XIXe siècle qui prétend ancrer dans la biologie l'inégalité des sexes » menant à « cette idéologie bourgeoise sexiste qui,

et limitant chez Gosse les possibilités d'évolution des personnages, masculins comme féminins. Au fondement du mépris, une analyse du « travail inconscient du texte » (Jean Bellemin-Noël) nous permettra ainsi de faire émerger la domination masculine, éclatante au travers des faits et gestes des deux personnages de médisant, mais bousculée finalement chez Gosse, pour partie au moins, par le lien marital et surtout par le lien filial : l'identification aux souffrances de l'autre (de la propre fille du médisant) permettrait à Dubreuil d'abandonner la forme du mépris au profit de celle de la reconnaissance, ce qui pourrait supposer en somme le dépassement de ce que Axel Honneth nomme « réification » et « autoréification ».

Le changement profond et total de perspective dans la pièce de Gosse, qui amène le personnage du médisant à reconnaître le mal qu'il a fait aux siens, fait-il donc diverger *in fine* les deux dramaturges ?

Les ressorts de la médisance

Médisance et autoréification : l'oubli de la reconnaissance

Notons tout d'abord qu'en prenant tous ceux qu'ils rencontrent pour cible [13], et en les traitant également par le mépris et la calomnie, le médisant de Destouches comme celui de Gosse semblent développer une relation à l'autre fondée sur « l'oubli de la reconnaissance préalable » et faisant d'autrui un « objet dépourvu de sensibilité » [14]. Cette forme de réification qui frappe les deux personnages semble se fonder sur la deuxième raison que le philosophe et sociologue allemand évoque à l'origine du processus de réification : « Dans l'autre cas, advient une dénégation seconde de la reconnaissance à cause d'un préjugé ou d'un stéréotype » [15]. C'est bien, nous semble-t-il, cette prééminence du préjugé et du stéréotype qui explique ici la réification. Les préjugés développés par les deux médisants semblent trouver leur source dans

---

au mépris de la devise de la République, fait de l'inégalité des sexes le soubassement de l'ordre social construit après la Révolution française », p. 20.

[13] Dans la comédie de Destouches, personne n'est épargné par les critiques de Damon. Dans celle de Gosse, seul son ami Duvernoi ne reçoit pas de critiques, et encore se trouve-t-il affecté indirectement par les critiques adressées à son fils et ses soi-disant folles amours.

[14] « Dans la mesure même où, dans nos opérations de connaissance, se perd la trace de ce qu'elles doivent à une posture de reconnaissance, nous tendons à ne percevoir les autres hommes que comme des objets dépourvus de sensibilité. En parlant de simples objets ou même de “choses”, on veut dire qu'avec l'amnésie en question, nous perdons l'aptitude à comprendre directement les expressions comportementales des autres personnes comme autant d'incitations à réagir de façon appropriée. Certes, nous sommes encore aptes à percevoir le spectre entier des relations humaines ; mais ce qui nous manque, c'est, en quelque sorte, le sentiment d'être lié à ces expressions – un sentiment qui est nécessaire pour que nous soyons affectés en retour par ce que nous observons. Dans cette mesure, l'oubli de la reconnaissance préalable – noyau de tout processus de réification – correspond effectivement aussi aux effets d'une réification perceptive du monde. Le monde social environnant revêt, pour ainsi dire, comme c'est le cas pour le monde perceptif de l'autiste, la forme d'une totalité d'objets observables mais dépouillés de tout mouvement propre lié à une vie psychique, dépouillés de toute émotion. » (Axel Honneth, *La Réification. Petit traité de théorie critique*, Paris, Gallimard, 2007 [2005], p. 80).

[15] *Ibid.*, p. 83.

une inflation de l'amour de soi, que nous avons déjà évoquée [16], qui mène les deux médisants à considérer autrui comme toujours inférieur à soi, méprisable et source potentielle de tous les maux, de sorte qu'aucun dialogue n'est véritablement possible entre le médisant et les autres. Dans la comédie de Destouches, une seule scène de tête-à-tête oppose ainsi les deux promis, Damon et Marianne (Acte II, scène 9), scène au cours de laquelle Damon cherche immédiatement à détruire son rival, Richesource, auprès de la jeune fille, sans jamais entrer dans des considérations sentimentales ni entamer avec elle une vraie conversation. De même, lors de ses discussions avec son unique ami Valère [17], il soliloque, comme l'indique la longueur des répliques penchant largement en faveur du médisant. Il répète notamment à l'envi ses insinuations envers la tante du jeune homme, puis forcé de reconnaître son erreur, il renchérit alors en lui représentant les critiques de sa mère à son endroit. Devant la réponse de Valère qui réagit sous l'effet de la colère ou de la souffrance, Damon traite de fait son complice comme « objet dépourvu de sensibilité » et lui propose de répondre aux prétendues médisances de sa mère par « le mépris », seul sentiment apparemment capable de le mouvoir [18].

Dans la pièce de Gosse, toutes les tentatives que Duvernoi oppose à son ami pour lui faire reconnaître la paternité de la calomnie dont sa fille est victime se heurtent à de nouvelles tirades contre les uns et les autres, tous susceptibles d'être le coupable (Acte III, scène 4). De plus, à l'arrivée de Duvernoi, son grand ami, Dubreuil, loin d'entamer un quelconque dialogue avec lui au sujet des amours de son fils, s'engage immédiatement dans une enquête à valeur de lutte contre la jeune fille qu'aime Duvernoi fils et sa mère à l'identité masquée. Ici le terme employé par Honneth de

---

16 « DUVERNOI PÈRE.
La rage de médire est une impertinence :
Dans notre vanité ce défaut prend naissance.
Du bonheur du prochain le tableau vous aigrit ;
Le désir de briller, de montrer de l'esprit,
Vous met à la merci des oisifs d'une ville,
Et vous n'êtes méchant que pour paraître habile. » (Étienne Gosse, *Le Médisant*, Paris, Barba, 1817, Acte I, scène 14, p. 32).

17 En III, 7, par exemple.

18 VALÈRE.
« […]
J'ai cru jusqu'à présent que ma mère m'aimait ;
Je croyais encore plus, c'est qu'elle m'estimait ;
Et tu me fais penser (juge de ma surprise !)
Qu'elle ne m'aime point, et qu'elle me méprise.
DAMON.
Oui, mais, par son portrait que je te fais ici,
En revanche tu peux la mépriser aussi.
VALÈRE.
La consolation est grande, je l'avoue !
C'est un trait merveilleux, et digne qu'on le loue !
[…] » (*Le Médisant*, Acte III, scène 7, *in* P. Néricault Destouches, *Théâtre complet*, t. I, Classiques Garnier, 2018, p. 854).

« dénégation » de la reconnaissance n'est pas trop fort. L'objet de l'enquête est un objet à abattre, non à connaître. La réification de l'autre est donc particulièrement liée à la question de la domination masculine, tandis que l'amour de soi, qui en constitue une des origines, culmine avec le mépris global qui enveloppe le sexe féminin, incarné ici par Rose, Pauline et Mme Dubreuil, aucune ne trouvant grâce aux yeux du médisant.

Finalement, l'attitude de Dubreuil, consistant à s'ériger en moraliste sans jamais trouver à son attitude des justifications plus personnelles et intimes, lui permet d'éviter de se formuler à soi-même les mobiles de ses actions, de la même manière que son prédécesseur Damon prétendait également parler au nom de la morale. Cette tension, que Catherine Ramond a soulignée entre le discours médisant et le discours moralisateur pourrait trouver à se résoudre par le biais du recours au concept d'« autoréification [19] ». En effet, Dubreuil se représente lui-même comme « un type social », celui du médisant-justicier, qui ne se livre à cette activité que dans la mesure où les hommes la méritent par leur hypocrisie :

> Dans mon pauvre pays rien n'est vrai, tout est faux.
> La ruse en chaque état remplace le mérite.
> On n'y peut faire un pas sans voir un hypocrite [20].

Le locuteur semble justifier son activité critique par l'indignation et le désir de justice qu'il discernerait en lui en même temps que le tableau de l'hypocrisie des hommes. Bref, il semble afficher un tempérament de justicier tout en fustigeant les défauts de ses victimes :

> Moi, j'avais le malheur de ne rien épargner,
> Et j'osais publier les intrigues secrètes
> Des maris complaisants et des femmes coquettes [21].

Son tempérament de redresseur de tort apparaît alors comme l'objet d'une découverte et une constante dans une vie qui offre sans cesse aux regards les mêmes vices :

> Je vois de grands travers dans cette grande ville ;
> Mais je me garde bien d'en signaler aucun.

---

[19] « En ce sens, la réification de soi, tout comme la réification des autres, résulte d'une attention amoindrie à la primauté de la reconnaissance. De même que dans le premier cas nous perdons de vue le fait que nous avons toujours déjà reconnu les autres, de même nous inclinons dans le second à oublier le fait que nous nous sommes toujours déjà reconnus, puisque c'est seulement ainsi que nous pouvons accéder à ce que nous sommes. Pour comprendre ce que veut dire en général le fait d'avoir des désirs, des sentiments ou de se proposer des buts, nous devons préalablement les avoir éprouvés comme une partie de notre soi qui mérite d'être acceptée, comme quelque chose qu'il importe de rendre intelligible à nous-mêmes et aux partenaires de nos interactions. […] Que cette acceptation préalable de soi tombe dans l'oubli, qu'elle soit négligée, voire ignorée, et se crée aussitôt un espace favorable à l'établissement de formes du rapport à soi que l'on peut décrire comme des « réifications » de soi. L'expérience de ses propres désirs et de ses propres sentiments, on la fait alors sur le modèle de l'objet-chose qui peut être soit passivement observé soit activement produit. », Axel HONNETH, *La Réification. Petit traité de théorie critique*, éd. cit., p. 105-106.

[20] Étienne Gosse, *Le Médisant*, Acte II, scène 14, éd. cit., p. 30.

[21] *Ibid.*, p. 28.

> Je ne raille personne, et j'applaudis chacun.
> Ce qu'on dit, ce qu'on fait me paraît admirable ;
> Même chez nos savants je trouve un ton aimable[22].

Ainsi la calomnie ne s'accompagne jamais d'aucune formulation des sentiments qui la sous-tendent, mais semble naître de la contemplation des errances d'autrui et du pur désir de les corriger, désir que Dubreuil semble apercevoir chez lui et affirmer de façon pérenne comme source de toutes ses actions. À la « réification » de l'autre nous paraît donc bien faire écho un processus avéré d'« autoréification », poussant le personnage du médisant à considérer « toujours ses propres désirs comme quelque chose qu'il convient de découvrir ou d'observer », loin d'un véritable amour de soi et la « visée de fins authentiques » qui supposeraient d'abord la reconnaissance de soi[23].

Au-delà de ces convergences, la comédie de Gosse évolue cependant vers un dénouement qui fait la part belle à la reconnaissance de l'autre, puisque le médisant découvre à la fois qu'il ne fait qu'un avec le bourreau de sa fille, et que la jeune fille tant décriée est justement la sienne. Ceci le conduit à la nécessité de prendre véritablement en compte la souffrance de l'autre : « Cher enfant, je te vois, et j'entends ta douleur ; / Ta plainte a retenti jusqu'au fond de mon cœur »[24]. C'est bien entendu cet espace de non-coïncidence avec ce qu'il pensait savoir de lui-même qui ouvre sans doute à Dubreuil la capacité de s'affranchir de la réification et de considérer l'autre comme « objet privé de sentiment ». En lui prouvant que personne ne peut échapper à sa médisance, y compris les objets aimés, sa fille surtout, en lui occasionnant ainsi une vraie souffrance, celle de voir sa fille calomniée puis celle de se découvrir l'artisan de sa peine, le stratagème de Mme Dubreuil peut avoir concouru à lui montrer que tout objet est aussi et avant tout un sujet, leçon que Dubreuil ne saurait sans doute plus oublier tout à fait.

Si pourtant, pour reprendre la formulation d'Axel Honneth, « l'expérience de ses propres désirs et de ses propres sentiments » fait défaut à Damon comme à Dubreuil, nous supposerons alors que ces désirs et sentiments non exprimés n'en sont pas moins présents dans le texte, l'intrigue et les relations interpersonnelles de ces deux comédies, par le biais notamment du « travail inconscient du texte ». Se dessine

---

[22] *Ibid.*, p. 30.

[23] « Afin d'être en mesure d'entrer en relation avec soi de façon expressive, il faut qu'un sujet puisse s'accepter lui-même au point de considérer que ses propres vécus psychiques méritent d'être activement envisagés et formulés. Cette manière de définir la reconnaissance de soi-même correspond approximativement à ce que Harry Frankfurt appelle l'« amour de soi ». Tout comme lui, je présuppose qu'il existe un type de rapport à soi par lequel nous identifions à nos désirs et à nos fins ou par lequel nous les acceptons, d'une manière telle que se trouve éveillé inévitablement en nous le mouvement qui conduit à rechercher la visée de fins fondamentales, authentiques ou de 'second niveau'.[…] Se représenter comme une personne qui considère toujours ses propres désirs comme fixes, comme quelque chose qu'il convient de découvrir et d'observer, cela n'advient que lorsqu'on veut se conformer à un type social – c'est ce que le détectivisme suggère involontairement, mais avec justesse. » (Axel HONNETH, *La Réification. Petit traité de théorie critique,* éd. cit., p. 102-103).

[24] Étienne Gosse, *Le Médisant,* II, 19, p. 71.

alors, pourrait-on dire, un envers du texte qui fait de la médisance non plus une arme moralisante mais un instrument de la domination masculine.

Médisance et domination masculine

Chez Destouches, comme chez Gosse, le médisant est un homme. Quoique le deuxième soit époux et père, le paradoxe sur lequel va reposer toute la comédie consiste en ce que la cible la plus importante de sa critique soit constituée de sa femme et de sa fille. Une tension semble ainsi parcourir « le travail inconscient du texte » autour de la figure de la catin, à laquelle seront assimilées tour à tour mère et fille. En effet, le pivot de l'intrigue est constitué par le fait que Dubreuil écrive une lettre anonyme qui invite M. Duvernois à venir tirer son fils d'une impasse amoureuse. Le médisant a donc déjà classé les deux femmes dans une catégorie peu honorable au moment où la pièce commence. Jamais il ne cherche à vérifier le bien-fondé de ce qui apparaît bien comme des croyances, tandis qu'il tire au contraire des maximes très personnelles de la situation (« Au désir de paraître il prétend que tout cède / Et que dès qu'on se cache on est maussade ou laide »[25]). À Duvernoi qui lui demande ce qu'il sait d'elles, il répond : « Je ne les connais pas et ne puis rien t'en dire »[26]. Une telle réponse est d'abord modérée. Cependant, le paradoxe réside dans le fait que Duvernoi demande à son ami de se renseigner et qu'il se montre prêt à croire ses propos, alors même qu'il vient de le blâmer d'être médisant et de n'épargner personne. Son assertion, « Je veux des faits certains, et non des épigrammes »[27], résonne de façon assez ironique pour le spectateur eu égard à tous les propos que les deux hommes viennent d'échanger. Il en est de même pour la réplique « Je compte sur ton zèle et sur ton amitié »[28], d'autant que le billet reçu, anonyme, aurait pu l'inciter à la prudence (Mme Dubreuil en démasquera l'auteur un peu plus loin). Enfin, la scène se clôt sur des propos généralisateurs et misogynes, qui placent d'emblée l'enquête sous le sceau de la subjectivité : « Nous que l'expérience a rendus plus prudents, / Par les femmes toujours instruits à nos dépens, / Nous devons profiter des écueils du jeune âge, / Pour sauver à ton fils un semblable naufrage »[29]. Rien cependant ne trouble ici Duvernoi père, qui ne répond rien. Étrange complicité masculine, qui entérine déjà la faute de Pauline… Plus loin, chaque parole rapportée par Rose avec la complicité de Mme Dubreuil vient insister sur la légèreté supposée des deux femmes, leur coquetterie et leur peu de vertu. Ensuite, Dubreuil rapporte sans du tout les vérifier, à son ami Duvernoy, les propos que lui a tenus Rose, en les exagérant.

De fait, Dubreuil ne connaîtra jamais les deux femmes, quoiqu'il en connaisse une au sens biblique du terme, ou justement parce qu'il la connaît. À son insu Dubreuil affirme donc la fausse ingénuité de sa fille (« DUBREUIL, *avec ironie.* Tu crois à sa candeur ? / EUGÈNE. Comment, sans la connaître !... / DUBREUIL. Et je la sais par cœur[30] »). Dubreuil dit à strictement parler la vérité, il sait sa fille par cœur,

[25] Acte I, scène 8, p. 18.
[26] Acte I, scène 14, p. 35.
[27] Acte I, scène 15, p. 37.
[28] *Id.*
[29] *Id.*
[30] Acte I, scène 2, p. 40.

mais il la classe sans le savoir du côté des « créatures », dans lesquelles il a déjà rangé, nous l'avons vu, toutes les femmes au préalable. La description de sa femme en provinciale n'est pas, de fait, plus circonspecte : « Ce refus indiscret annonce son effroi ; / Elle craint les regards d'un homme tel que moi, / Et je puis éclairer, par un discours sincère, / Les dupes qu'à Paris peut-être on voudrait faire »[31]. Dans la même conversation, il annonce d'ailleurs à Eugène son futur cocuage (« La petite est jolie ; / Mais je la crois portée à la coquetterie. ») Enfin, ayant échangé avec Rose au sujet des dames, il apprend d'elle fort peu de choses, à savoir que la mère « aime la parure »[32] – ce qui lui vaut d'être également traitée de « coquette » par Duvernoi – que la fille « fait l'ingénue »[33] et que le mari « est un petit financier », « Et qui, raillent toujours sur les défauts d'autrui, / N'aperçoit point tous ceux qu'on rencontre chez lui »[34]. Les répliques de Duvernoi sont plus longues que celles de Rose, indiquant le travail de l'imagination au service de la médisance. Dans la scène 5 où il rend compte à son ami de ce qu'il sait, les répliques enflent en même temps que les détails, destinés à faire vrai : « La mère dans ses mœurs a peu de retenue ; / La fille me paraît une fausse ingénue ; / Et le père, entre nous, n'est qu'un sot important […] »[35]. La scène se clôture sur la colère de Duvernoi père, furieux du choix de son fils (qu'il oblige à la scène 7 à quitter Pauline) et qui ne doute pas un instant de la véracité des propos de son ami.

Seule la scène de reconnaissance (Acte II, scène 10) pourra apaiser sa colère et dénouer la situation. En d'autres termes, il faut qu'il réalise que la mère de la jeune fille calomniée et Mme Dubreuil sont une seule et même personne pour que Duvernoi comprenne son erreur. Ni ce qu'il savait de son ami, ni ses perpétuelles calomnies, ni le surnom choisi, ni la lettre anonyme n'avaient pu le mettre sur la voie. Ainsi se dessine une domination masculine sans faille, qui fait de toutes les femmes de la pièce des coquettes ou des fausses ingénues, domination qui ne cède qu'à la ruse de Mme Dubreuil, laquelle ne sera d'ailleurs pas épargnée *in fine* par son mari. Si celui-ci demande pardon à sa fille, il profite de la mise en scène à la troisième personne que lui suggère sa femme pour l'outrager de nouveau[36], de sorte qu'aucune véritable réconciliation ni aucun repentir n'aient lieu entre les époux. Les excuses même sont annoncées dans un futur indéterminé[37]. Finalement, à lire l'attitude de Dubreuil

---

[31] Acte I, scène 2, p. 41.

[32] Acte II, scène 3, p. 47.

[33] Axel HONNETH, *La Réification. Petit traité de théorie critique,* éd. cit., p. 17.

[34] Acte II, scène 3, p. 48.

[35] Acte II, scène 5, p. 52.

[36] Acte III, scène 9, p. 88-89.

[37] Acte III, scène 9, p. 89 :
« MME DUBREUIL, bas, à Dubreuil.
Entre ma fille et vous le débat est fini ;
Mais moi…
DUBREUIL, bas, à madame Dubreuil.
Ménagez-moi, je suis assez puni.
DUVERNOI PÈRE.
Il faut que ce Valcès s'excuse envers ta femme.
DUBREUIL.

selon le travail inconscient du texte, on pourrait comprendre sa calomnie ici comme l'attitude de domination de celui pour qui toutes les femmes sont appropriables, selon le raisonnement de Françoise Héritier[38]. Sa tentative pour faire échouer le mariage pourrait ainsi être comprise comme un désir inconscient de garder sa fille pour lui seul. D'ailleurs elle est la seule femme qui trouve grâce à ses yeux, et il oppose notamment son sentiment de fierté paternelle et la capacité de séduction de Pauline à la déchéance et au vieillissement de son épouse[39], laquelle paraît bien supplantée par sa fille dans le cœur de son mari (« Rien n'égale l'amour que j'ai pour cette enfant »). Le paradoxe de la situation vient du fait qu'en calomniant sa fille, en développant donc ce fantasme de fille facile, Dubreuil se porte finalement atteinte à lui-même et « lèse » ses intérêts propres, si bien qu'il est forcé en effet de réparer immédiatement cette erreur.

Ainsi, tout marié et tout père qu'il est, Dubreuil pourrait bien apparaître comme le fils spirituel du Damon de Destouches, dont tous les discours tendent également à

Eh bien ! Il vous fera des excuses, madame. »

[38] « L'appropriation du corps des femmes est un droit naturel des hommes. Nous reviendrons longuement sur ce point plus loin. Corollaires : toute femme est appropriable par tout homme ; cette appropriation violente, appelée "viol", n'est punissable que lorsqu'elle lèse les intérêts d'un autre homme (père, frère, mari, fils) ; il est du ressort des hommes ayant droit d'empêcher par tout moyen préventif et répressif cette éventuelle dépossession. » (*Masculin / Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 80). De son côté, Nicole Mosconi souligne que, dans l'œuvre principale de Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802), « Un fantasme de viol sous-tend sa description de la sexualité […] ». (*Genre et éducation des filles*, *op. cit.* p. 74).

[39] « Dubreuil.
[…] Ah ! Si je te montrais des lettres aussi chères,
Tu verrais que je suis le plus heureux des pères.
Rien n'égale l'amour que j'ai pour cet enfant,
Et de la trop aimer en vain je me défends ;
J'en suis tout glorieux.
Duvernoi père.
Elle est douce et jolie ?
Dubreuil.
Ma Pauline, mon cher, est encore embellie ;
Et, pour trancher ici tous discours superflus,
Chaque moment lui donne une grâce de plus.
Duvernoi père.
Et ta femme ?
Dubreuil.
Ma femme, elle m'est toujours chère.
Mais le temps fait sur elle un effet tout contraire,
Et quand, de jour en jour, ma fille s'embellit,
Ma pauvre femme, hélas ! de jour en jour vieillit. » (Acte I, scène 14, p. 34).

déconsidérer les femmes de la maison[40]. Lisette « s'est donné » un valet[41] ; Isabelle, aimée de Valère, est une fausse prude[42] et Marianne ne vaut pas mieux à ses yeux, dont il déclare alors qu'il n'a pas encore renoncé à l'épouser : « C'est un esprit changeant, léger, capricieux, / Elle a fait voir, tantôt, son âme toute nue. / Un valet déguisé lui donne dans la vue […] »[43]. Damon ne manque pas l'occasion de rappeler à Richesource, le prétendant en titre de Marianne, que la mère de ce dernier a pu faire de lui un bâtard de haute noblesse[44]. Surtout, le médisant véhicule l'idée, insupportable à Valère, que la mère de celui-ci a des vues sur lui[45], et que la tante du jeune homme ne le fait hériter que dans la mesure où son neveu lui accorde ses faveurs[46]. Ainsi se dessine, tout au long de cette comédie, un réseau de médisances classant les femmes de la famille du côté des femmes de petite vertu, dans un formidable développement des fantasmes masculins.

Mais là où chez Destouches, on assiste finalement à la victoire du clan masculin contre le médisant (Valère s'oppose à son ami réduit bientôt au silence et Léandre obtient Marianne), chez Gosse l'échec opposé au médisant vient aussi bien de ses propres actes manqués qui le poussent à faire entrer sa propre femme et sa propre fille dans un réseau fantasmatique dont il est également victime, que de l'opposition et de la ruse de sa femme. Car, nous l'avons dit, c'est bien la présence de Mme Dubreuil

---

[40] Catherine Ramond souligne, dans son *Introduction* au *Médisant* de Destouches, que Damon rappelle « le petit-maître coquet et spirituel, version masculine de Célimène ou encore, plus proche, le *Chevalier à la mode* de Dancourt, le noble désargenté qui cherche à se marier, tout en poursuivant plusieurs conquêtes, mais qui se retrouve à la fin évincé, comme Damon. », *op. cit*. p. 757.

[41] « Voilà certainement un garçon bien tourné.
Est-ce depuis longtemps que tu te l'es donné ? » (*Le Médisant*, Acte II, scène 7, p. 821).

[42] « Cette fille, de plus, est fort sotte, dit-on ;
Mais sotte glorieuse, et qui, sous un air prude,
Cache une humeur fort libre, un esprit aigre et rude […] » (*Le Médisant*, Acte V, scène 5, p. 910).

[43] *Id.*

[44] « Vous pouvez être, au fond, d'un très illustre sang.
Beaucoup de grands seigneurs, en entrant dans le monde,
Trouvaient de la maman la ressource féconde :
Elle était libérale, et si belle !... D'ailleurs…
Ne descendez-vous pas d'un de ces grands seigneurs ? » (Acte II, scène 12, p. 832).

[45] « Point. Lorsque je lui dis du bien de Marianne,
Elle applaudit tout haut, mais son cœur me condamne ;
Ses discours, ses regards, tout marque son dépit ;
Et je ne puis jamais adoucir son esprit,
Qu'en avouant qu'elle a des restes de jeunesse,
Qu'elle mérite encor que pour elle on s'empresse :
Elle ajoute à cela que le Baron est vieux,
Qu'elle sait un parti qui me conviendrait mieux,
Que ta sœur… En un mot, elle me fait entendre
Que son dessein n'est pas de me faire son gendre. » (Acte III, scène 7, p. 853).

[46] « Quoi ! la vieille comtesse a-t-elle tant d'appas,
Qu'il faille à tes amis te dérober pour elle ? » (Acte III, scène 7, p. 851).

dans l'hôtel et la scène de reconnaissance au cours de laquelle Duvernoi la rencontre, qui inverse le cours des choses, dans la mesure où la femme du médisant reconnaît l'écriture du mot anonyme et où, surtout, Duvernoi père réalise qu'il n'y a pas un mot de vrai dans ce que lui a raconté son ami (excepté ce qu'il a rapporté au sujet du mari). En somme en confrontant la réalité au fantasme (y compris à son propre fantasme, puisqu'il avait cru le mot anonyme aussi bien que les médisances), Duvernoi peut rendre justice à la femme choisie par son fils et renoncer du même coup à l'absolue solidarité et toute-puissance masculines.

Il est permis en effet d'imaginer que deux femmes anonymes n'auraient pas trouvé grâce à ses yeux contre les médisances de son ami, toutes discrètes et vertueuses qu'elles fussent. On constate en effet combien les propos rapportés des personnages à leur égard insistent sur leur discrétion, leur prudence, leur silence, conformes à ce qui est attendu de la part de femmes[47], mais il n'est pas anodin que ces qualités se retournent paradoxalement contre elles puisque Dubreuil critique ce silence et cet effacement[48] avant de leur prêter un contenu imaginaire, approuvé par son ami. Quoi qu'elles fassent et même si elles gardent le silence, les femmes sont donc en même temps la cible d'élection du discours critique masculin et l'objet des fantasmes de domination et de séduction des hommes, problématique que Mme Dubreuil exploite ici à l'avantage de sa fille mais qui contribue paradoxalement à asseoir toujours davantage cette domination. De fait, en dissimulant à Rosalie que son père et le médisant ne sont qu'une seule et même personne, Mme Dubreuil contribue à créer, aux yeux de sa fille, l'image du père justicier, du sauveur inconditionnel, et à l'encourager en somme à la fois dans la douceur et la naïveté propres à la « nature » féminine et soigneusement

---

[47] « Ni sujets de droit ni personnes au même titre que les hommes, interdites des champs d'action masculins, cantonnées dans des espaces et des rôles qui leur sont attribués comme découlant 'naturellement' de leurs caractéristiques physiologiques, les femmes ne sont pas davantage sujets de leur vie. On attend d'elles ce que Thucydide en voulait : la plus vertueuse et la meilleure est sans doute celle dont on parle le moins, tant en bien qu'en mal. Seule l'inexistence est ainsi vertu, au rebours de l'idéal masculin : est le plus vertueux et le meilleur celui dont on parle le plus. » (*Masculin / féminin* II, *op. cit.*, p. 90).

[48] Acte I, scène 8, p. 18 :
« Mme Dubreuil.
Il ne pense pas être aussi près de sa femme.
Rose.
Il ne s'en doute pas, et votre cher époux
Ne m'a dit qu'un seul mot sur Pauline et sur vous.
Au désir de paraître il prétend que tout cède,
Et que dès qu'on se cache on est maussade ou laide. » Acte I, scène 15, p. 36.
Eugène.
Elle ne voudra pas, monsieur, vous recevoir,
Cette dame est, je crois, une prude parfaite.
Dubreuil.
Et moi, je crois plutôt qu'elle est laide et coquette. »

entretenues par l'éducation, et dans une admiration éperdue vis-à-vis de l'autre sexe, dont à son tour elle pourrait bien un jour devenir une victime[49].

Vers des personnages complexes ? Le jeu de la reconnaissance chez Gosse

Nous venons de souligner le rôle dramaturgique essentiel de la scène de reconnaissance chez Gosse, qui inverse le cours des événements. Sans doute pouvons-nous avancer qu'il s'agit bien là à la fois d'un motif dramaturgique et d'une forme de relation à soi et interpersonnelle fondamentales pour l'appréhension de l'évolution de nos deux personnages.

Chez Destouches en effet, le terme même de reconnaissance n'apparaît pas et les scènes de reconnaissance excluent Damon. C'est Léandre et Angélique qui se retrouvent, alors qu'ils se croyaient perdus. Au contraire chez Gosse, le mot lui-même de « reconnaissance » se trouve déjà souligné (au sens d'obligation morale envers quelqu'un)[50] par l'argumentation de Duvernoi à l'encontre de la médisance. Mais en outre, une double scène de reconnaissance permet d'abord que Duvernoi en rencontrant Mme Dubreuil abandonne ses préjugés et la solidarité masculine qui l'aveuglaient, puis que Duvernoi fils apprenne la vraie identité de Valcès. Enfin, dans un troisième temps, confronté à sa fille, Dubreuil lui dérobe la vérité, nous l'avons dit, en maintenant intacte son identité de père protecteur et justicier. C'est ainsi une vraie fausse reconnaissance qui advient au dénouement, ou une reconnaissance tronquée dans laquelle Dubreuil se reconnaît lui-même comme autre, devant témoins : parlant de Valcès à la troisième personne[51] ou bien entamant avec lui, donc avec soi-même, un dialogue fictif, il crée un nouveau rapport à l'autre et à soi fondé sur la reconnaissance de ses diverses identités[52]. Il est donc en somme à la fois sujet et objet de la reconnaissance. Ainsi, en lui montrant qu'il peut être à l'origine de la souffrance de celle qu'il aime le plus au monde, Mme Dubreuil permet à son époux de découvrir des « états mentaux » nouveaux, « étrangers ou opaques[53] », aux antipodes en tout cas du prétendu désir de justice que le médisant affirmait au fondement de chacune

[49] Sur la « construction de l'identité féminine » au XIXe, nous renvoyons à Michèle RIOT-SARCEY, *Le Genre en questions. Pouvoir, politique, écriture de l'histoire*, s.l., Créaphis éditions, 2016, p. 69 : « Au sortir de la Révolution, l'existence même du Code civil donne à comprendre l'enjeu politique d'une législation réservée à une catégorie de la population, ainsi réduite à un état de minorité permanente – il faudra attendre 1965, pour que soit annulée l'autorisation maritale indispensable à la femme qui décide de travailler. Or, la loi elle-même était insuffisante pour imposer ses règles. Les prescriptions s'énoncent, se propagent, se répètent inlassablement au XIXe siècle pour décrire ce que doit être une femme jusqu'à dire ce qu'elle est, afin de contraindre toutes les femmes à se conformer aux représentations dont la catégorie femme est l'objet ».

[50] « DUVERNOI. Rien n'est sacré pour vous, et la reconnaissance / N'a jamais enchaîné l'affreuse médisance. » (Acte I, scène 14, p. 32).

[51] « DUBREUIL. Eh bien ! il vous fera des excuses, madame. » (Acte III, scène 9, p. 89).

[52] « DUBREUIL, *embarrassé.* Je lui dirai : Monsieur, vous êtes bien coupable ; / Comment justifier un trait impardonnable ? / Sans connaître les gens, vous osez les juger, / Et répandez des bruits faits pour les affliger. » (Acte III, scène 9, p. 88).

[53] Axel HONNETH, *La Réification, op. cit.*, p. 100.

de ses calomnies[54]. Qu'il soit fondé par une pluralité d'identités, c'est d'abord ce que Dubreuil expérimente dans un dénouement empreint d'une « inquiétante étrangeté » où sa fille unit dans la même réplique le méchant Valcès et le père tout-puissant : « Je puis auprès de vous braver la médisance, / Et mon père à présent va prendre ma défense »[55]. En choisissant de congédier Valcès (dont la sortie est annoncée avec emphase par Lefranc[56] dans un hors-scène purement métaphorique), Dubreuil se reconnaît lui-même pleinement comme père avant tout.

Pourquoi alors son épouse a-t-elle réussi là où son ami Duvernoi avait échoué ? Tout d'abord en choisissant de se cacher, de garder l'anonymat et de l'observer sans être vue[57], sa femme expérimente un autre point de vue sur son mari, qui témoigne d'une véritable intégration de la reconnaissance au fondement de la relation à l'autre[58], ce dont son mari est incapable, qui répète où qu'il se trouve le même mode de relation au monde. De plus, elle lui offre la capacité à embrasser, par la lettre, la « perspective de la personne aimée[59] » en l'occurrence celle de sa fille : ce passage

---

[54] Ces « états mentaux opaques » et leurs conséquences sont implicitement présents dans la question sans vraie réponse possible de Pauline : « À ce monsieur Valcès qu'avait fait ma famille ? » (Acte III, scène 8, p. 88).

[55] Acte III, scène 8, p. 86.

[56] « LEFRANC, *avec ironie*. Il est parti ; j'ai vu sa peine extrême / Du chagrin qu'il vous fit il paraît très confus. / Et je crois maintenant qu'il ne médira plus. » (Acte III, scène 10, p. 90).

[57] « Un procès appela mon époux à Paris.
Ce procès est gagné. Charmé de ce pays,
Dont le vaste tableau plaît à sa médisance,
Monsieur prétend encor prolonger son absence,
Et, pour vivre en ces lieux en pleine liberté,
Prend un nom qu'autrefois il n'avait point porté.
Il veut, par ce moyen, me cacher sa conduite,
Des gens de sa province éviter la visite :
Mais des amis certains ont osé m'avertir
Des dangers qu'à Paris il pourrait bien courir.
Inquiète, je pars ; et, pour juger moi-même
De l'écueil où l'attire une faiblesse extrême,
J'habite prudemment le même hôtel que lui. » (Acte I, scène 8, p. 19).

[58] « Le fait que ce soit à partir de la perspective de la personne aimée que le jeune enfant parvienne à l'intelligence objective de la réalité nous instruit sur la connaissance prise en elle-même : plus nous sommes capables de multiplier les perspectives sur un objet particulier perçu, plus la connaissance de l'objet est appropriée et exacte. Mais cette façon d'endosser les perspectives d'autres personnes, qui nous donnera chaque fois à connaître de nouveaux aspects de l'objet, est liée, comme dans le cas de l'enfant, à la précondition, difficile à obtenir de façon intentionnelle, d'une ouverture émotionnelle ou encore d'une identification à d'autres personnes. C'est en ce sens que, pour Adorno, l'exactitude de notre connaissance du monde dépend de la reconnaissance, du mouvement affectif qui consiste à accepter l'existence de perspectives aussi nombreuses que possible ». (Axel HONNETH, *La Réification*, *op. cit.*, p. 61).

[59] « Il semble avéré que c'est à partir de la perspective de la personne aimée que le jeune enfant parvient d'abord à comprendre les significations existentielles que les situations peuvent avoir pour les hommes. C'est donc grâce à l'attachement émotionnel qu'il porte à la personne privilégiée de son environnement qu'un monde s'ouvre dans lequel il doit lui-même être

par l'identification fait que le médisant parvient à sympathiser avec la souffrance de l'autre et à le reconnaître comme autre. Marier sa fille au lieu de vouloir la garder pour soi peut pour partie être compris ici comme un acte visant à conférer à l'autre son autonomie.

Ainsi, à travers les relations interpersonnelles qui se mettent en place dans cette comédie, se dessine ce qu'on pourrait appeler l'instauration d'un processus de reconnaissance qui, par l'intermédiaire des femmes, permet au médisant de sortir des impasses de la « réification » et de l'« autoréification » pour découvrir à la fois l'obscurité de sa propre vie émotionnelle et le rôle de la reconnaissance au fondement des relations intersubjectives et d'une vraie relation aimante à soi-même.

Si donc la médisance constitue un mode de réification de l'autre et de soi, l'intrigue de Gosse diffère malgré tout foncièrement de celle de son prédécesseur en ce que :

– Les changements de points de vue occasionnés par les scènes de reconnaissance et par l'action des femmes amènent les deux personnages masculins principaux, Dubreuil et Duvernoi, à s'identifier au point de vue de ceux qu'ils avaient méprisés : Duvernoi fils, Mme Dubreuil et Pauline. La capacité d'identification crée le processus de reconnaissance, qui permet la rencontre de l'autre et de soi-même comme autre. La disparition du mépris et de la relation réifiante à soi mène à une reconnaissance de soi comme père aimant, à la reconnaissance des désirs antagoniques en soi, et celle de l'autonomie de l'autre.
– Ce processus n'est pas présent chez Destouches, chez qui le médisant semble définitivement confiné dans le processus de « réification », voire d'« autoréification ». De fait, *Le Médisant* de Destouches, qui met en scène un type, n'annonce pas encore franchement la mobilité à venir de nombreux autres personnages de son théâtre [60].
– Cependant des zones d'ombre demeurent chez Gosse, et non des moindres. Si les femmes paraissent triompher davantage, les tensions toujours perceptibles entre les époux à la dernière scène, ainsi que le refus de ternir chez la jeune fille l'image de son père concourent à la persistance de stéréotypes genrés (l'archétype du père héroïque, la jeune fille pure et candide) qui suggèrent malgré tout les impasses de la reconnaissance et rendent le dénouement inquiétant. En cachant la vérité à sa fille, Mme Dubreuil contribue à entretenir la représentation fantasmatique du père justicier et sauveur : le « type » fait donc retour de façon indirecte, dans ce non-dit, tandis que la représentation virile et archétypale du « justicier » semble faire écho ici à la « nature féminine », douce, vulnérable et fragile [61]. La « réification » revient en somme là où on ne l'attend pas, par le biais de ce mensonge maternel qui entretient la domination masculine par l'admiration éperdue de Pauline et la complicité de sa mère. La comédie de la médisance, de Destouches à Gosse,

---

pratiquement engagé en fonction de ses qualités spécifiques. » (Axel HONNETH, *La Réification, op. cit.*, p. 60).

[60] Voir Karine BÉNAC-GIROUX, *Destouches. Masques et métamorphoses du moi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

[61] Cf. plus haut note 39, la description que fait Duvernoi de sa fille, « Elle est douce et jolie ».

tout en réfléchissant sur le processus de reconnaissance, ne semble pas dépasser véritablement les processus de « réification ».

Le rival favorable : Destouches, Boissy, et le théâtre sérieux de la première moitié du XVIIIe siècle

Ioana Galleron

L'histoire littéraire n'a pas manqué de relever l'ironie du sort, ou peut-être des Quarante, qui mène à l'élection de Louis de Boissy (1694-1758) précisément au fauteuil libéré par le décès de Destouches en 1754. Consulté sur une telle élection, sans doute l'auteur du *Glorieux* aurait-il crié à la décadence du goût, tant il tenait Boissy dans une piètre estime, comme nous le montre sa correspondance, dans laquelle il va jusqu'à accuser son confrère de vol littéraire. Pourtant, il existe des arguments pour considérer la coïncidence plutôt heureuse, et la succession plutôt révélatrice. Comme Destouches, Boissy est le partisan d'un théâtre moral, éducatif sans être pesant, respectueux de l'héritage du grand siècle et de ses principes du bon goût. S'il se permet beaucoup plus de faire ce que Destouches appelle « de l'esprit » – et que Boissy lui-même préfère désigner comme du « badinage » –, et s'il alimente les théâtres concurrents de la Comédie-Française de manière beaucoup plus assidue que l'auteur du *Jaloux*, on ne saurait non plus le réduire au statut de « pauvre diable » faisant feu de tout bois, ni lui dénier toute contribution intellectuelle et poétique. Plus jeune dans la carrière, il s'inspire indiscutablement, et à plusieurs reprises, des œuvres de l'Immortel de Fortoiseau. À y regarder de plus près, cette stimulation ne se produit d'ailleurs pas à sens unique. Pour toutes ces raisons, le rapport entre Destouches et Boissy mérite d'être réévalué, afin de sortir l'un de la position d'épigone sans valeur dans laquelle il est cantonné, et de mieux dégager la place de l'autre dans sa génération.

Il est nécessaire, pour ce faire, de se pencher plus attentivement sur l'affaire de *L'Impertinent malgré lui*, pièce qui cristallise définitivement l'animosité de Destouches envers Boissy. Dans un second temps, il conviendra d'observer plus largement les échos de Destouches que l'on entend dans l'œuvre de Boissy, et réciproquement. Enfin, il faudra se poser la question de la façon dont le contexte socio-culturel a pu peser sur leurs relations, renforçant leur antipathie réciproque.

Une affaire de plagiat au XVIIIe siècle ?

Dans sa lettre du 28 août 1729, adressée à La Porte, Destouches jubile. Un peu plus d'une semaine auparavant, Lesage, d'Orneval et Gilliers (qu'il n'identifie probablement pas avec précision en tant qu'auteurs de la comédie dont il est ici question) avaient fait représenter *Les Spectacles malades* – ou *Les Spectacles à l'agonie*, comme Destouches appelle l'ouvrage à l'instar de son correspondant. Cette pièce en un acte prend appui sur un fait divers (le succès parisien d'une sorte de médecin étiopathe), pour brocher une critique rapide de la concurrence, fort usuelle chez les Forains en ces temps de guerre des théâtres. Des représentants de la Comédie-Française, de la Comédie Italienne, de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-comique viennent consulter la servante de l'opérateur afin de trouver remède à leurs maux. L'allégorie traduit la hantise de la désertion du public, commune à toutes les troupes de l'époque. Comme souvent, c'est la Comédie-Française qui s'avère la plus mal en point, s'étant gouvernée peu judicieusement :

> LA COMÉDIE-FRANÇAISE
> Air « L'autre nuit j'aperçus en songe. »
> Je brûlais d'une fièvre ardente ;
> Lorsque, pour rafraîchissement
> Un médecin imprudemment
> Me donne une drogue astringente
> Dont je souffre encore maintenant.
>
> DAME ALIZON
> Le remède est *Impertinent*[1].

Pour soulager la malade, Dame Alizon prescrit « un peu de nouveau comique » se trouvant dans *le Philosophe garçon*, même si elle ne manque pas d'ajouter :

> Mais il faut avec cela
> Sept gros de *séné tragique*
> Mais il faut avec cela
> Sept gros de *Catilina*[2].

Cette consultation burlesque fait référence d'une part à la représentation récente de *L'Impertinent malgré lui*, comédie en cinq actes et en vers de Louis de Boissy, représentée pour la première fois le 14 mai 1729, et d'autre part à la pièce que Destouches prépare, et qui sera finalement représentée sous le titre des *Philosophes*

[1] *Les Spectacles malades*, scène 4, *in* LESAGE et d'ORNEVAL (pièces recueillies par), *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra-comique*, tome VII, Paris, Pierre Gandouin, 1731, p. 229. Pierre Julien décrit cette pièce comme « un exemple d'application d'un thème médical et du vocabulaire pharmaceutique à la mise en scène d'événements contemporains, ici d'ordre théâtral. » (Pierre JULIEN, *Les Spectacles malades* (1729) », *in Revue d'histoire de la pharmacie*, 1982, 70e année, n° 255, p. 275-277, doi : 10.3406/pharm.1982.2202, http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1982_num_70_255_2202)

[2] *Ibid*., p. 232.

amoureux. Tel qu'il est conçu, ce dernier ouvrage est clairement censé faire pendant au grand succès de Destouches en 1727, *Le Philosophe marié*[3].

L'Impertinent avait été, effectivement, un four ; s'il avait rapporté 2489 livres lors de sa première représentation, la recette de la seconde, retardée de plus de quinze jours (probablement pour que l'auteur apporte des modifications) était tombée à 570 livres et n'avait plus remonté au cours des trois autres essais que les comédiens avaient fait pour le maintenir à l'affiche. Il est vrai que le 6 juillet, les comédiens de la maison de Molière s'étaient refait une santé grâce à une sorte de pot-pourri, intitulé *Les Trois spectacles*, qui unit dans une même représentation le tragique, le comique et la pastorale :

LA COMÉDIE-FRANÇAISE
Air, « Je ne suis né, ni Roi, ni Prince. »
C'était une bonne tisane,
D'un extrait de tragique manne,
Et d'un sel comique excellent,
De tous les deux partie égale,
Où régnait à l'équipollent
La réglisse pastorale[4].

Toutefois, il est indiscutable que le théâtre de la rue des Fossés-Saint-Germain va mal, et qu'il a grand besoin d'au moins une autre nouveauté qui ait du succès auprès du public pour sauver la saison. De là, la fierté de Destouches qui apprend « qu'on dit aux comédiens en public que leur salut dépend de moi »[5], d'autant plus que cette position de sauveur vient à la suite ce qui lui apparaît à la fois comme une injustice et comme une trahison.

En effet, le délai écoulé depuis l'acceptation du *Philosophe garçon* est plus long que celui que l'on observe, d'habitude, entre le moment où les comédiens de la maison de Molière décident de jouer une pièce et le moment où ils la livrent au public. La lecture de l'ouvrage est signalée dans le registre des assemblées de la Comédie-Française à la date du 22 septembre 1728[6], mais ce second *Philosophe* devra attendre le 26 novembre 1729 pour rencontrer le public ; ainsi, au moment de sa première représentation, la pièce aura passé plus de treize mois dans les limbes, alors que cette

---

[3] Quant à *Catilina*, une note de bas de page dans *Le Théâtre de la Foire* explique qu'il s'agit d'une « tragédie qu'on ne donne point quoiqu'on la promette depuis longtemps » (est-ce celle de Voltaire, qui finira par être jouée en 1750, ou celle de Crébillon, jouée en 1748 ?), « et que, par plaisanterie, on dit être de sept actes. » (*op. cit.*, p. 232).

[4] *Le Théâtre de la Foire*, tome VII, p. 230.

[5] Lettre du 28 août 1729, publiée par Paul Bonnefon, *in* « Néricault-Destouches intime. Lettres et documents inédits », *in Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 14e année, 1907, p. 655.

[6] « Ce Mercredy 22e. sbre 1728 La troupe s'est assemblée pr. Entendre La Lecture D'une Comédie en vers en Cinq actes intitulée Le philosophe garçon et les présents ont signez pr. La Recevoir et estre jouée selon l'intention de l'auteur ». (Voir « Projet des registres de la Comédie-Française », http://hyperstudio.mit.edu/cfrp/flip_books/R52_11/index.html#page/60/mode/1up, p. 60)

période semble tourner habituellement autour de six mois[7]. De plus, Destouches a eu la douleur de voir « le petit Boissy » lui passer deux fois devant, d'abord au moment des discussions dans la troupe[8], puis pour la mise en scène proprement dite, qui intervient pour *L'Impertinent* en mai 1729, comme indiqué plus haut. Ce qui met Destouches encore plus en colère, c'est que *L'Impertinent* présenterait plusieurs points de similitude avec son *Philosophe garçon*, lui faisant soupçonner qu'un membre de son entourage aurait communiqué à l'auteur du *Français à Londres* l'idée de sa pièce, et que celui-ci se serait dépêché de brocher une comédie sur le même sujet, pour lui couper l'herbe sous le pied. L'échec de *L'Impertinent*, souligné par la parodie foraine, lui paraît une juste rétribution du sort, une punition de l'impudent scribouillard qui a daigné marcher sur ses brisées, ainsi que de ceux qui ont rendu possible un tel forfait, faisant, de plus, bénéficier Boissy d'un double passe-droit :

> Il n'a pas tenu au petit Boissy que le larcin qu'il m'a fait m'ait été très préjudiciable. Le désir était violent en lui, mais les forces lui ont manqué. Sa chute est une juste punition de son indigne procédé, mais quelle punition méritent ceux qui l'ont mis en état de me piller ? Ce sont gens cependant qui depuis longtemps font profession ouverte d'être mes amis, et que la reconnaissance en effet devrait engager à l'être sincèrement. Vous voyez comme il faut compter sur eux. Ils ne se sont pas bornés à communiquer et à faire mettre une partie de mon projet en œuvre, ils ont profité d'une de mes absences pour faire recevoir la pièce de Boissy avant la mienne, et depuis, quoique les comédiens en général voulussent que je passasse avant ce petit auteur, ces mêmes amis ont encore si bien fait qu'ils ont rendu la bonne volonté de leurs camarades inutile et qu'il a fallu que le favori de Quinault ait passé devant moi[9].

Malheureusement pour Destouches, son second *Philosophe* tombe encore plus lamentablement que *L'Impertinent*, en dépit des « prédictions » foraines. La pièce est définitivement abandonnée dès la première représentation, et les comédiens refusent de la rejouer, en dépit des promesses de Destouches d'y apporter des modifications. Le même Quinault, qu'il soupçonne d'avoir favorisé Boissy[10], aurait joué un rôle

---

[7] La pièce *Le Procureur arbitre*, de Poisson, est acceptée le 29 septembre 1727, et jouée le 25 février 1728 ; *Le Faux savant* de Du Vaure est acceptée le 17 octobre 1727, et jouée le 21 juin 1728 ; *L'École des bourgeois*, reçue le 17 mai 1728, est jouée le 20 septembre 1728 ; *L'École des pères* de Piron, du 4 juin 1728, est mise en scène le 21 octobre 1728, etc.

[8] La pièce de Boissy est acceptée le 7 août 1728, sous le titre *L'Impertinent par contagion*. L'auteur semble effectivement jouir de moins de considération, puisque la pièce est reçue « pour estre jouée à son tour » (voir http://hyperstudio.mit.edu/cfrp/flip_books/R52_11/index.html#page/46/mode/1up, p. 46).

[9] « Lettre du 28 août 1729 », *in RHLF*, 1907, p. 656.

[10] Destouches revient dans une lettre ultérieure sur les accusations envers Quinault ; le comédien s'était apparemment offensé d'avoir été soupçonné de collusion avec les ennemis de Destouches : « je vous prie de mettre en usage le crédit que vous avez sur l'esprit de Quinault », écrit-il dans une lettre à La Porte du 20 octobre 1729, « pour raccommoder la petite querelle que vous m'avez faite avec lui, sans doute par trop de zèle pour mes intérêts ; car il a dit à des gens qui me l'ont mandé que je m'étais plaint à vous d'un mauvais tour que je croyais qu'il m'avait joué. On m'a averti que cela lui tenait fort au cœur, et que je prenais très mal mon temps pour me brouiller avec lui à la veille de la représentation de mon *Philosophe garçon*. J'ai trouvé les avis qu'on me donnait là-dessus très sensés ; c'est pourquoi vous me ferez un vrai plaisir

décisif dans ce refus de prolongement de la destinée théâtrale de la comédie. Au bout de quelques manœuvres infructueuses, Destouches se décide, la mort dans l'âme, de publier le texte, signant ainsi la fin de sa carrière sur les planches. Ces tribulations du second *Philosophe* l'affaiblissent psychiquement et même physiquement[11], tout en renforçant son animosité envers Boissy. Si, au fil du temps, l'auteur du *Glorieux* se voit obligé de nuancer l'accusation de plagiat, et qu'il finit par présenter la chute de sa pièce comme le résultat d'un faux pas tactique[12], son attitude envers son confrère reste immanquablement hostile.

D'autres incidents viennent, par la suite, entretenir ou même aggraver cette inimitié. En 1732, Destouches renoue avec les faveurs du public grâce au *Glorieux*. Signe de réussite, la pièce est aussitôt parodiée, sous le titre *Polichinelle ou le Comte de Paonfier*[13]. Destouches semble penser qu'il s'agit là, de nouveau, d'un coup de Boissy, qu'il évoque sans nommer dans la préface du *Glorieux* :

> […] ce serait ici l'occasion naturelle d'employer quelques lignes à réfuter la censure de l'auteur d'une petite comédie, ou plutôt d'un ouvrage qui en usurpe le nom, et qui a paru pendant quelques jours sur le théâtre italien. Mais, quoiqu'il me convienne moins qu'à qui que ce puisse être de mépriser mes confrères les auteurs, et que je reconnaisse en eux des talents supérieurs aux miens, je crois pouvoir affecter le silence à l'égard de l'auteur dont il est question : je me dispenserai même de le nommer, pour ne le point tirer de son obscurité, et je lui laisse le champ libre sur une

---

d'employer tout votre esprit et toute votre dextérité pour faire entendre à notre homme que je ne le soupçonne en aucune manière de m'avoir manqué, et que je ne me plains que de Boissy, qui ayant entendu parler en général du plan de l'ouvrage, en aura profité de lui-même pour en bâtir un promptement sur mes idées ». (*RHLF*, 1907, p. 660)

Il est possible que Quinault ait joué l'offensé, nié son rôle dans l'affaire et senti le besoin de renforcer les liens avec Destouches parce qu'entre temps il a été lui-même victime de la verve de Boissy, qui fait jouer le 3 septembre, à la Comédie-Italienne, *Melpomène vengée ou les Trois spectacles réduits à un et les Amours des déesses à rien*. La pièce vise un opéra écrit par Quinault en collaboration avec Fuzelier, représenté le 9 août, et de la chute duquel Destouches parle déjà dans sa lettre du 28 août. Cette parodie pose quand même la question de la force de l'amitié liant Quinault à Boissy : il serait étonnant que ce dernier n'ait pas eu la prudence, ou l'opportunisme, de ne pas attaquer quelqu'un qui lui aura été aussi favorable que Destouches se plaît à le croire.

[11] Le 20 août 1730 il écrit à son correspondant : « Il y a deux grands mois, monsieur, que je suis attaqué d'une fièvre tierce que tous les remèdes du monde ne peuvent chasser, ce que j'attribue au chagrin que m'a causé la chute de mon dernier ouvrage ; chagrin d'autant plus cuisant que j'ai fait tous mes efforts pour ne le point laisser échapper au dehors, ce qui lui a donné toutes les forces nécessaires pour faire de vives impressions au dedans ». (*RHLF*, 1907, p. 672)

[12] « Je suis persuadé qu'une des principales causes de la chute de mes *Philosophes amoureux* vient de ce que je les ai divulgués trop tôt, et de ce que j'ai donné trop de loisir à la critique et à l'envie d'amasser tous leurs traits contre eux ». (Lettre du 19 février 1731, *in RHLF*, 1907, p. 678)

[13] Jouée en mars 1732 par les marionnettes de Bienfait, selon le *Dictionnaire des théâtres de Paris* des frères Parfaict (Paris, Lambert, 1766, p. 167), qui ne donne que Largillière fils comme auteur. Soleinne la compte cependant parmi les pièces inédites de Favart (v. référence 3419).

> théâtre qui est son unique ressource, et qui est propre à exercer son génie ; théâtre qui ne subsiste qu'aux dépens des meilleurs ouvrages, et dont le mérite principal est de les tourner en ridicule, et de les livrer à l'envie et au mauvais goût[14].

Il est vrai que le soupçon n'était pas sans fondement, puisque Boissy aurait participé, selon Collé, à l'écriture d'un vaudeville faisant référence à la supposée carrière de Destouches en tant que comédien, et dont le refrain évoque précisément Polichinelle :

> Le brillant Glorieux
> N'a paru radieux
> Qu'à la chandelle ;
> Dès qu'au jour il parut,
> Le public en pourvut
> Polichinelle[15].

Cependant, la participation de Boissy à la confection de ce vaudeville n'est pas des plus certaines, attendu que le fragment de Collé date de juillet 1754 (c'est une sorte de nécrologie de Destouches, décédé depuis peu). Peut-être Collé lui met-il l'affaire sur le dos en raison du passé de satiriste de Boissy, et parce qu'il est au courant du différend de 1728-1729. Plus encore, le soupçon est alimenté par les commentaires que Boissy fait sur le *Glorieux* dans sa *Critique*, jouée le 9 février 1732 chez les Italiens. Toutefois, le sens de la scène au cours de laquelle Boissy évoque le récent succès de Destouches n'est pas des plus faciles à cerner. *Le Glorieux* est, effectivement, critiqué (dans le sens négatif du terme) par Chrisante, venu exposer ses griefs devant Apollon ; mais Chrisante est un « homme singulier », s'étant fait une règle de juger en prenant le contre-pied des attitudes du public, qu'il méprise comme de la vile populace, dépourvue de « goût ». Aussi, *Le Glorieux*, « pièce que le public a accueillie, et qu'il devait siffler » (scène 3), fait-il en réalité l'objet d'un éloge, d'autant plus que dans ce qui précède, Chrisante a donné de nombreuses preuves de la faiblesse de son jugement esthétique, puisqu'il a invité Apollon à détester *Inès de Castro* et *Rhadamiste et Zénobie*, tout en donnant la palme au *Chevalier Bayard* et à Érigone. Aussi Apollon n'a-t-il aucun mal à repousser la condamnation de Chrisante, lui faisant observer que :

> Tout est sauvé par l'art d'avoir su l'assortir :
> Ses contrastes le font sortir,
> D'une façon brillante et singulière[16].

Certes, on peut s'interroger sur la sincérité de cet éloge du *Glorieux*, Apollon continuant avec un plutôt tiède « N'importe, il intéresse ». Le dieu des vers ne réfute pas les accusations de Chrisante au sujet de la pièce, il les congédie – procédant, du reste, exactement comme Destouches dans sa préface, qui ne s'attarde pas à légitimer

---

[14] « Préface » au *Glorieux*, *in Œuvres dramatiques de N. Destouches*, nouvelle édition, Paris, Lefèvre (imprimerie de Crapelet), 1811, p. 313.

[15] *Journal et mémoires de Charles Collé*, nouvelle édition de Honoré Bonhomme, tome premier, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1868, p. 425.

[16] *La Critique*, scène 3, *in Œuvres de Monsieur de Boissy*, tome quatrième, Amsterdam et Berlin, Jean Neaulme, 1768, p. 30.

ses écarts par rapport aux règles, et ne fournit ni contre-exemples, ni raisonnements. D'ailleurs, moins impertinent que dans ses prises de position précédentes, Chrisante soulève des points véritablement délicats, selon la codification classique, et sur lesquels il n'est pas illégitime de convoquer l'auteur devant le tribunal du goût. La « singularité » de Chrisante, établie dans la première partie de la scène, peut ainsi avoir servi à Boissy de commode paravent pour étaler de véritables objections envers la pièce, d'autant plus impunément que le jugement favorable d'Apollon vient le dédouaner ostensiblement du soupçon satirique. Si Destouches a probablement tort de s'en prendre à Boissy au sujet de la parodie à marionnettes, il ne doit pas se tromper de beaucoup au sujet des véritables sentiments de son rival envers le *Glorieux.* Quelle que soit l'admiration (de façade ?) qu'il affiche, Boissy ne devait probablement pas regarder l'œuvre comme une grande pièce.

Notons, pour finir, quelques coups échangés à l'arrière-garde de cette « bataille » littéraire. Du côté de Destouches, plusieurs épigrammes font entendre des échos du différend. La critique a déjà relevé un quatrain visant *Le Babillard,* petite pièce de caractère, en un acte, ayant remporté un certain succès en 1725. Destouches lui dénie toute capacité de plaire, la méprisant tout autant pour sa forme que pour son fond :

Damon impertinent parleur,
Dont l'éloquence nous assomme,
Se vante d'être un honnête homme ;
Peut-on voir un plus grand hâbleur [17] !

On a moins fait attention que, dans la même veine, l'épigramme 78 « À un auteur comique », qui évoque une « prédiction de Thalie » (Boissy s'en était fait une spécialité, par exemple dans *Les Étrennes ou la Bagatelle*), peut avoir participé à cet échange de coups. De même, un autre quatrain peut avoir visé *Le Français à Londres*, autre réussite de Boissy :

Certain auteur ose avancer
Que le Français enseigne à plaire,
Et que l'Anglais montre à penser :
Au second point je suis contraire ;
Eh, qui pourrait me le prouver ?
Voici, moi, ce que je hasarde :
L'Anglais peut m'apprendre à rêver,
Mais à penser ? Que Dieu m'en garde [18] !

Paul Bonnefon pense que le texte concerne les *Lettres philosophiques*, peut-être parce qu'il cite le premier vers dans la version légèrement modifiée qui figure dans une lettre de Destouches à Titon du Tillet, datée du 15 août 1740 [19]. Or, l'opposition entre la politesse française et la profondeur des Anglais est bien plus nettement exprimée dans la petite comédie de Boissy que dans le texte de Voltaire : « les Anglais ne sont

[17] Épigramme 158, *in Œuvres de Monsieur Destouches*, tome quatrième, huitième partie, La Haye, Benjamin Gibert, 1752, p. 588.

[18] Épigramme 13, *ibid*., p. 492.

[19] « Un grand auteur ose avancer… » (« Néricault-Destouches intime », *in RHLF*, 1907, p. 685).

pas brillants, mais ils sont profonds » réplique Le Baron, face à son cousin qui les accuse de manquer de savoir vivre[20].

Boissy a-t-il eu vent de ces épigrammes avant leur publication dans les années 1750 ? La chose n'est pas impossible. De son côté, il ne semble pas avoir continué à viser Destouches, à moins que l'on n'interprète en ce sens quelques piques à l'adresse des mauvais auteurs, dont il parsème ses comédies ultérieures (*Les Étrennes*, *L'Apologie du siècle, Les Deux nièces, Le Rival favorable*…). Lors de son discours de réception à l'Académie, il ne développe pas d'éloge de son prédécesseur, se rabattant aussitôt sur un dithyrambe adressé d'abord à celui qui le reçoit, puis à l'institution dans son ensemble :

> Il ne borna point son génie
> Dans les limites de l'Auteur.
> Il fut, pour servir sa Patrie,
> Utile Négociateur.
> Il sut, comme un plan dramatique,
> Conduire un projet politique.
> D'Adisson (*sic*) il suivit les pas ;
> Et contre l'aveugle ignorance,
> Prouva qu'un écrivain qui pense,
> A l'esprit de tous les États.
>
> Ici, quand la mort vous l'enlève,
> Qui prend le soin de m'installer ?
> C'est de Thalie un autre élève,
> Qui peut lui seul la contrôler.
> Répare sa perte fatale,
> Ce n'est que dans la Capitale
> Que doit briller le vrai talent.
> Gresset, ton devoir est de plaire ;
> Le *Méchant* te demande un frère,
> Et Paris empressé l'attend[21].

Au total, il semble plutôt garder une attitude globalement défensive, tout au long de cette querelle ; il ne porte des coups qu'après en avoir reçu, et cherche à rester modéré dans ses critiques, selon le principe établi par Apollon dans la pièce allégorique citée plus haut :

> Elle [la critique] doit faire voir que son goût toujours sage,
> Sait approuver le vrai, comme blâmer le faux ;
> Qu'elle reprend sans fiel, et que son badinage,
> Sans blesser la personne, attaque les défauts[22].

---

[20] Voir *Le Français à Londres*, scène 1, *in Œuvres de Monsieur de Boissy*, tome second, Amsterdam et Berlin, Jean Neaulme, 1768, p. 4.

[21] Cité d'après la version figurant sur le site de l'Académie Française (http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-louis-de-boissy, consulté le 17 novembre 2016).

[22] *La Critique*, scène 1, *in Œuvres de Monsieur de Boissy*, éd. cit., tome quatrième, p. 20.

Reste cependant à se demander si cette attitude traduit la conscience embarrassée d'un plagiaire (ou, à tout le moins, d'un servile imitateur), ou bien la réserve d'un jeune auteur envers un aîné prestigieux, dans l'œuvre duquel il a puisé une partie de son inspiration, non sans y mettre incontestablement du sien et même de quoi stimuler, en retour, la création de son aîné.

Les frères ennemis

Qu'en est-il donc du rapport thématique et poétique que l'on peut établir entre les pièces des deux auteurs ? Boissy a-t-il réellement copié Destouches pour son *Impertinent* ? Ou bien s'en est-il simplement inspiré ?

Le reproche de plagiat de Destouches se fonde sans doute sur la présence, dans la pièce de Boissy, d'un couple mal assorti très similaire à celui qu'il met en place dans son second *Philosophe*. Julie est vive, écervelée, volontiers moqueuse ; Léandre, jadis sage, se laisse entraîner dans toute sorte de bêtises par amour pour elle, et s'applique à être sémillant et railleur. C'est également à peu près ce qui arrive au personnage principal de Destouches [23], qui devient passagèrement petit-maître pour tester Clarice. Cependant, à aucun moment le Léandre de Boissy n'a la prétention d'être philosophe, à la différence de celui de Destouches ; c'est un ancien robin, qui compte d'ailleurs prendre un emploi dans l'administration royale, et qui est devenu fat « par accident ». Son meilleur ami, Damon, ne ressemble pas non plus à Damis, le précepteur de philosophie du personnage de Destouches ; comme Léandre, il se signale plutôt par un changement d'état social, Damon ayant quitté le petit-collet « par délicatesse ».

La différence se constate également sur le plan thématique. À la suite du *Philosophe marié*, Destouches écrit une nouvelle pièce sur le pouvoir de la raison, qui permet d'éviter les écueils lorsqu'elle est manipulée sans présomption [24] ; si Ariste y trouvait de quoi défendre son mariage, en bravant les moqueries mondaines et le caprice d'un oncle richissime, Léandre y puise de quoi se garantir contre les effets d'une passion mal placée, puisque occasionnée par une femme frivole et intéressée. De son côté, on peut dire que c'est exactement le contraire que fait Boissy, qui propose une comédie de l'impertinence, la plaçant dans la continuité d'autres essais de caractère qu'il a faits auparavant. Si son personnage principal se corrige, c'est par la force des événements et non pas suite à ses réflexions. Plus que la transformation du personnage, c'est, assez classiquement, l'illustration d'un travers qui l'intéresse, entreprise d'autant plus

---

[23] Lui aussi appelé Léandre, mais le nom est trop courant à la comédie pour qu'on puisse conclure au plagiat.

[24] Rappelons en ce sens la tirade de Léandre qui clôt la pièce : « Cher ami, recevez une utile leçon. / Je me suis défié de ma faible raison, / Vous avez cru la vôtre à l'abri de l'orage, / J'échappe le péril, et vous faites naufrage, / Et par l'événement vous voyez que l'orgueil, / De la sagesse humaine est l'ordinaire écueil ». (*Les Philosophes amoureux*, éd. Françoise Rubellin, acte v, scène 11, Montpellier, éditions Espaces 34, 2001, p. 150). Elle s'inscrit dans tout un dispositif de revalorisation de la figure du philosophe, traditionnellement ridiculisé pour sa présomption en matière d'amour (voir l'article de Michèle Bokobza-Kahan « Mutations culturelles et construction du personnage du philosophe chez Destouches », *in Le Philosophe sur les planches*, textes réunis par Pierre Hartmann, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 81-91).

délicate que le défaut est exactement de ceux qui peuvent repousser le spectateur par l'excès : un impertinent constant dans ses indiscrétions, saillies, gestes serait peu susceptible de garder sa place dans la bonne société, nécessairement convoquée en toile de fond dans toute pièce classique ; l'ouvrage pécherait ainsi par invraisemblance. Aussi le dramaturge répartit-il les traits d'impertinence sur deux personnages, l'un excusable par sa jeunesse et sa féminité, l'autre temporairement entraîné dans l'oubli des bonnes mœurs et des bonnes manières par le pouvoir de l'amour.

Boissy avait-il besoin de Destouches pour concevoir ces caractères et cette intrigue ? Des traces d'impertinence se détectent clairement dans son *Impatient*, tellement pressé à servir son amour qu'il se laisse aller à dire des injures au père de son amante, lorsque celui-ci retarde son mariage. L'impertinence est également ce que le Baron de Polinville reproche à plusieurs reprises à son cousin le Chevalier, dans *Le Français à Londres*. En construisant son nouvel impertinent, Boissy ne fait donc qu'exploiter de manière étendue une source comique dans laquelle il s'est déjà illustré. Quant à Julie, faut-il nécessairement croire que Boissy l'ait empruntée au *Philosophe garçon*, suite à une indiscrétion de l'entourage de Destouches ? À y regarder de plus près, le personnage semble plus proche de Céliante du *Philosophe marié,* que de Clarice. Mondaine, effrayée par une existence modeste en tête à tête avec son mari, cette dernière est une digne descendante de Célimène du *Misanthrope*, n'illustrant que très accessoirement le travers de l'impertinence, que l'on retrouvait bien plus nettement dans les propos que Céliante tenait à Géronte. Julie ne partage avec Clarice, à proprement parler, que l'argument de la jeunesse comme passe-partout pour ses incartades[25], un « lieu » suffisamment commun pour que l'on considère que Boissy pouvait trouver tout seul une telle touche pour parfaire son personnage.

Plus largement, on peut observer que Boissy procède par la même technique des contrastes qui est chère à Destouches, manipulant dans la même pièce une maîtresse trop vive, et une autre trop austère, un robin devenu homme à la mode, et un mousquetaire assagi par amour – mais il n'y a pas là de quoi soutenir la thèse du plagiat. Boissy emprunte à son aîné, tout comme il le fait à plein d'autres auteurs de la même génération[26] ou de la précédente ; cependant, les emprunts sont mis au service d'une idée principale qui lui est propre et participent à la construction d'une intrigue, de personnages et d'un comique qui n'ont plus rien à voir avec ceux de ses sources. Si le résultat n'a pas toujours de quoi séduire le public, cette façon de faire reste dans la sphère du licite, et n'a rien d'extraordinaire à une époque où les exemples d'inspiration croisée sont légion, tant l'écriture du théâtre est kaléidoscopique, n'hésitant pas à

[25] « Madame, je serai plus polie à trente ans », réplique Julie à Cloé à la scène 3 du premier acte, avant de soutenir à la scène suivante « la morale, à notre âge, est seule hors de place » (*Œuvres de Monsieur Boissy*, tome second, éd. cit., p. 51, respectivement 49). De son côté, la Clarice de Destouches soutient qu'« à mon âge, tout sied », qu'« on doit parler quand on est à mon âge » (*op. cit*., Acte II, scène 3, p. 55, respectivement 56).

[26] Selon la description de son frère Valère, Léandre est un « petit maître amphibie », « se sentant de la robe où on l'a vu d'abord » (*L'Impertinent*, Acte I, scène 1, éd. cit., p. 46). De ce fait, il rappelle le personnage principal du *Petit-maître de robe*, pièce de mœurs de Boindin, jamais jouée, mais que John Dunkley date de 1707 (voir son introduction à son édition de la pièce, *in* Nicolas BOINDIN, *Quatre comédies*, Paris, STFM, 1997, p. XI).

se servir dans un fonds commun d'éléments dramaturgiques, plus ou moins usés, et ponctuellement à la mode.

Destouches lui-même ne procède pas, en fait, autrement. S'il n'y a pas lieu ici de tenter de reconstituer tout le puzzle d'influences que l'on peut détecter dans son œuvre, observons qu'il ne dédaigne pas, à l'occasion, d'emprunter au « petit Boissy ». Le « préjugé à la mode » dont il est question dans *Le Philosophe marié*, et qu'Ariste finit par braver, est amplement évoqué dans *L'Amant de sa femme* de Boissy, jouée en 1721 ; quoique fugitivement, la même configuration s'y retrouve, d'un mari conseillé d'une part par un ami fidèle et de bon sens, qui recommande le retour à l'attachement conjugal, et d'autre part par un Chevalier dissipé, prêt à rire d'un sentiment si « bourgeois ». Dans *La Fausse Agnès*, Angélique ressemble certes aux personnages de Molière, surtout quand elle contrefait la naïveté, ainsi qu'à Agathe des *Folies amoureuses* de Regnard, mais on peut également la rapprocher de Lucile des *Dehors trompeurs* de Boissy, dont le Baron se détourne parce qu'il la croit trop sotte, alors que la jeune fille renferme des trésors d'esprit[27]. Quoique la « bêtise » de l'une soit feinte et volontaire, tandis que chez l'autre elle soit plutôt le résultat de la timidité et de la brusquerie de son fiancé, la ressemblance reste perceptible entre les deux caractères, ainsi que, plus largement, entre les deux pièces, qui proposent à peu près la même constellation de personnages. Notons en outre que *La Fausse Agnès* est précédée d'un prologue allégorique, genre que Destouches pratique rarement, et dans lequel il fait intervenir Mercure, les quatre saisons et des représentants de chaque théâtre – une formule plutôt récurrente dans l'œuvre de Boissy. Le lecteur attentif ne manque d'ailleurs pas d'entendre un écho du *Badinage* de Boissy dans la condamnation de l'Hiver, par Mercure, à ne pas être la seule saison des plaisirs :

Je vais punir ta vanité,
Et te prouver que ta présence
N'est point nécessaire aux plaisirs,
Et qu'ils peuvent régner avec les doux Zéphirs.
Oui, tes aimables sœurs, que ton orgueil irrite,
Vont avoir, comme toi, tous les jeux à leur suite ;
Et, fixés par mes soins dans ce fameux séjour,
Ils n'attendront plus ton retour[28].

De façon plus anecdotique, mentionnons enfin (mais sans prétendre épuiser la matière) la réutilisation du nom Jacques Rosbif dans une « épitaphe » de Destouches[29] ; c'est sous cette appellation que Boissy désigne l'Anglais « typique » dans son *Français à Londres*, trouvaille comique que, visiblement, Destouches ne considère pas si mauvaise. Dès lors, on peut conclure de ces quelques exemples que si Boissy a beaucoup emprunté à Destouches, l'auteur du *Glorieux* était lui aussi, par

[27] Dans le chapitre qu'elle consacre à *La Fausse Agnès*, Karine Bénac-Giroux évoque les pièces de Molière et de Regnard, mais pas celle de Boissy. Voir *Destouches. Masques et métamorphoses du moi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 109-134.

[28] « Prologue » à *La Fausse Agnès*, scène 1, *in Œuvres de N. Destouches*, tome iv, Paris, Lefèvre, 1811, p. 8.

[29] « Ci gît Jean Rosbif, Écuyer, / Qui se pendit pour se désennuyer. » (*Œuvres de Monsieur Destouches*, tome quatrième, huitième partie, La Haye, Benjamin Gibert, 1752, p. 508)

moments, hanté par les idées et les procédés de Boissy. Quelque mépris qu'il étale pour un auteur qui ne tient sans doute pas le haut chemin du théâtre moral, Boissy a dû être une voix dont Destouches ne pouvait pas entièrement faire abstraction dans sa propre pratique de la comédie.

Rivalité et émergence de la notion de propriété littéraire

Ce qui ressort de cette confrontation entre les deux dramaturges c'est avant tout leur proximité, sans qu'il soit réellement possible de démontrer une imitation servile de l'un par l'autre. Chacun à sa façon, chacun empruntant à l'autre, et plus souvent encore à d'autres dramaturges (Regnard, Marivaux, La Chaussée, e. a.), ils construisent des œuvres caractérisées des tropismes plutôt que par des principes et des parti-pris radicalement opposés. La question est dès lors pourquoi ces deux dramaturges, finalement si proches, ne se sont-ils pas lié d'amitié plutôt que porté des coups, et pourquoi, tout en partageant au moins un même ami à la Comédie-Française, ne sont-ils pas venus à s'entendre entre gens du métier ?

Si la réponse est sans doute à chercher, du moins en partie, du côté des tempéraments de chacun, elle semble tout aussi liée au contexte dans lequel ils évoluent, et dans lequel les auteurs se conçoivent de plus en plus en rivalité les uns avec les autres, et de moins en moins en tant qu'égaux dans une république de l'esprit. Les efforts de classification entrepris dans les histoires littéraires de l'époque, les « temples du goût » qui se multiplient et placent chaque auteur sur une « marche du Parnasse » qui lui est propre, tout concourt à insuffler un esprit de concurrence et une volonté de différentiation dans le champ littéraire. Loin de mener à des rapprochements, la similitude est dès lors une source d'inquiétude, et ceci d'autant plus que le contexte se signale par un regain d'intérêt pour la question du plagiat.

Dans l'entrée consacrée à la notion, Antoine Furetière mentionne l'incontournable Martial, fustigateur dès l'Antiquité des esprits secs qui se taillent une réputation grâce aux productions des autres. On sait, par ailleurs, que dès la fin de la Renaissance la compilation et la citation non signalée des sources commencent à ne plus être des pratiques admises. Furetière renvoie également aux *Femmes savantes*, une des comédies les plus tardives de Molière, où l'auteur qui affirmait jadis « prendre son bien partout où il le trouve » évoque à présent avec dédain les « vils plagiaires » (Acte III, scène 5). De même, Furetière mentionne *De Plagio litterario* de Thomasius [30], qui témoigne de l'acuité de la question dans le milieu des savants à la charnière du XVIIe et du XVIIIe siècle. Quarante années plus tard, quand Boissy commence à son tour sa carrière, l'élaboration des notions d'« originalité » et de « propriété littéraire » suit son cours. L'écart se creuse entre une conception de la création littéraire qui autorise et même encourage la copie, et une vision plus moderne dans laquelle on peut lire les prémices de l'idée romantique d'« originalité ». Destouches et Boissy travaillent sous la coupe d'une injonction à la démarcation qui est loin d'avoir régné en maître aux générations précédentes, et qui peut expliquer la profondeur de l'animosité qu'ils se témoignent réciproquement.

---

[30] Le titre complet de l'ouvrage est *Dissertatio philosophica de Plagio literario, quam consentiente incluto philosophorum Senatu*, imprimée en 1679 à Leipzig.

Or, cette injonction à la démarcation est particulièrement mal aisée à satisfaire dans un contexte où les règles du jeu (dramatique) laissent bien peu de degrés de liberté dans le choix du sujet, le rapport à la réalité, le traitement des personnages, la langue, etc. Des deux, c'est Boissy qui se montre le plus lucide au sujet de l'air de famille que ses pièces entretiennent fatalement avec d'autres (pas seulement de Destouches), en raison de ces contraintes : « Ce sont les mêmes mots que toujours on rassemble. / Indispensablement il faut qu'on se ressemble »[31]. Ces propos tenus par le Baron, un personnage qui commet un plagiat démasqué sous les yeux du spectateur, peuvent être vus comme une « défaite », mais aussi comme un constat, voire un diagnostic. Les mêmes causes, à savoir l'évolution du goût vers le moral et le sensible, la quête effrénée de la nouveauté, l'obligation d'employer les mêmes moyens, produisent fatalement les mêmes effets. Boissy n'en tire pas une autorisation de copie illimitée, s'évertuant, dans la mesure de son talent, d'apporter sa propre touche à cette matière théâtrale incontournable, qu'il manipule à côté de tant d'autres. Dans l'épître au libraire placée en tête de ses *Œuvres* de 1768, il souligne, malgré la dénégation, ce qui lui apparaît comme son apport personnel à l'art de Thalie :

> Non, Monsieur, vous avez beau dire, je ne ferai point de préface […]
>
> Mais vous avez, me direz-vous, mis sur la scène un nouveau genre de pièce, qu'on peut appeler allégori-épisodique, et à qui nombre de beaux esprits refusent le titre de comédie. Il est de votre gloire de leur répondre, et de leur prouver… Moi, je n'ai rien à répondre à ces Messieurs : tout ce que je pourrais leur dire, ne les persuaderait pas ; et tout ce qu'ils peuvent penser, n'influe en rien sur la décision du public[32].

Mais ce discours même, qui cherche à établir une différence, souligne encore plus fortement l'uniformité du champ thématique dans lequel il évolue, ainsi qu'une identité des conceptions et des aspirations qui rend malaisée l'idée même de distinction.

Destouches était-il conscient de cette (potentiellement) fatale similitude, de cet « effet d'époque » ? Il ne l'exprime nulle part, tout comme il refuse d'emboîter le pas à Dufresny et à Regnard dans la déploration à propos de l'épuisement des « grands » caractères par Molière. Cependant, il n'est pas interdit de voir, dans la tendance polémique de la plupart de ses écrits sur le théâtre, une autre stratégie de démarcation, fondée sur le dénigrement et témoignant de l'inquiétude d'un auteur conscient de sa proximité intellectuelle avec d'autres dramaturges et peut-être incertain de la force de ses comédies de se distinguer par elles-mêmes. Dans cette perspective, l'enjeu des préfaces et des lettres est moins de faire avancer la réflexion esthétique, que de forger une place à part à Destouches dans le champ littéraire. À défaut d'en faire un créateur original, elles cherchent à le poser en auteur qui suit le mieux, à sa génération, les principes du « vrai » et de la « nature », qui a compris parfaitement la leçon de théâtre donnée par Molière, et qui sert de façon supérieure les intérêts de la morale – à la différence des « libertins » et « beaux esprits » avec lesquels il est obligé (parfois) de partager thèmes et motifs.

À l'époque où Destouches écrit, les conditions de l'obsolescence de son théâtre seraient donc déjà réunies. Sortant du répertoire au milieu du XIXe siècle, ses pièces

31 *Le Plagiaire*, Acte II, scène 11, *in Œuvres de Monsieur Boissy*, tome 8, éd. cit., p. 124.

32 « L'auteur au libraire », *in Œuvres de Monsieur Boissy*, tome 1, éd. cit., p. iij-v.

semblent précisément tomber victimes du culte de l'originalité et du chef-d'œuvre, qui triomphe précisément dans ces années-là, après une longue gestation à laquelle il contribue au XVIII[e] siècle, qui sera accélérée par la révolution romantique, et qui accouchera grâce à l'école de la troisième république.

Sade, lecteur de Destouches

David Yvon

Si le nom de Sade reste profondément attaché au scandale de ses récits clandestins, il n'en demeure pas moins que le théâtre a toujours joué un rôle essentiel dans sa vie, de ses années de formation, marquées par les représentations du collège Louis-Le-Grand, aux derniers épisodes de son existence, quand il fait jouer les fous sur la scène de l'hospice de Charenton. Sade n'est pas seulement spectateur, il est également metteur en scène et auteur dramatique. Parmi la vingtaine de pièces qui nous sont parvenues, se trouvent des comédies, des tragédies, des drames, ainsi que quelques pièces plus expérimentales, à l'image de *L'Union des arts*, qui témoignent de la diversité de ses intérêts. Le succès n'est cependant pas au rendez-vous, puisque deux pièces seulement sont représentées sur les scènes des théâtres parisiens : *Oxtiern* et *Le Suborneur*, qui ne connaît qu'une seule représentation.

Bien qu'il n'ait pas marqué son époque et qu'il reste aujourd'hui bien méconnu (en dépit d'un véritable regain d'intérêt de la critique depuis une quinzaine d'années), ce théâtre est habité par une profonde volonté de réhabilitation. Il s'agit, pour Sade, de faire oublier ses démêlés avec la justice, de montrer patte blanche, bref, de jouer le jeu de la comédie sociale. Comme il l'écrit à son précepteur l'abbé Amblet dans une lettre de 1784 (il est alors enfermé à la Bastille) :

> Ce serait pour moi un grand plaisir sans doute de voir jouer mes ouvrages à Paris, et si je parvenais à réussir, la réputation d'esprit que je me procurerais ferait peut-être oublier les travers de ma jeunesse et me réhabiliterait dans un sens [1].

Ce désir de réhabilitation passe notamment, chez Sade, par un respect scrupuleux des codes de la représentation : on se souvient que l'auteur se présente, dans la préface

[1] Lettre du marquis de Sade à Amblet, 1784, *in Œuvres complètes*, t. xxxiii, Jean-Jacques Brochier, (éd.), Paris, Pauvert, 1970, p. 169-170.

du *Prévaricateur*, en « zél[é] défenseu[r] des règles de la scène », plaisantant « ceux qui s'imaginent pouvoir s'en écarter impunément »[2]. Il s'exprime encore dans la volonté de se placer sous le patronage des grandes références dramatiques de son temps : Molière, Regnard, et bien sûr Destouches.

> Puis-je écumer mon pot, compter le livre de mon boucher quand je suis enfoncé dans mon cabinet au milieu de Molière, Destouches, Marivaux, Boissy, Regnard, que je regarde, considère, admire, et que je n'atteins jamais[3] ?

L'influence de la comédie dite « morale » sur celui qui est peut-être l'auteur le plus immoral à avoir jamais écrit en langue française a sans doute de quoi décontenancer, elle est pourtant bien réelle : de fait, Sade connaît très bien le théâtre de Destouches. D'abord, en tant que metteur en scène. En 1772, il enrôle des comédiens et fait jouer dans ses châteaux de La Coste et de Mazan, *Le Glorieux* et *Le Dissipateur*, pièces qui sont alors au répertoire de la Comédie-Française[4]. Destouches n'est pas le seul dramaturge à être mis en scène par Sade cette année-là mais il est le seul à fournir deux pièces, honneur auquel ni Voltaire, ni Diderot, ni Regnard n'auront droit. La correspondance soutenue que le marquis entretient avec sa femme durant ses périodes d'incarcération nous permet également de suivre l'avancée de ses lectures, dont un tiers est consacré au théâtre (les deux tiers restants concernent le roman d'une part, l'histoire et la philosophie d'autre part). Destouches revient ainsi à plusieurs reprises dans ces échanges épistolaires, par exemple dans cette lettre datée du 25 mars 1781 : « Tu dois avoir reçu, mon tendre ami, écrit la marquise, le volume où est *L'Irrésolu* »[5].

Mais l'indice le plus éloquent de l'influence qu'a pu exercer Destouches sur le théâtre sadien est encore cette comédie du *Capricieux*, au moyen de laquelle Sade s'efforce de rivaliser avec *L'Irrésolu*. *Le Capricieux* est précédé d'une longue préface dans laquelle l'auteur développe une comparaison systématique entre les deux pièces ; ce parallèle est l'occasion pour Sade de défendre l'originalité de sa pièce tout en lui reconnaissant un précédent illustre :

> Destouches a fait au commencement du siècle dernier une comédie intitulée *L'Irrésolu* ; pour que l'on ne s'imagine pas que nous n'ayons fait que rafraîchir ce modèle, ou plutôt que nous ayons défiguré son ouvrage, pour en composer un nouveau, nous allons établir ici dans un parallèle assez exact la différence essentielle qui se trouve entre les deux caractères[6].

Si *L'Irrésolu* et *Le Capricieux* s'inscrivent l'un et l'autre dans la tradition des personnages inconstants au théâtre, véritable mode au début du XVIIIe siècle dont

---

[2] Préface du *Prévaricateur, in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XV, Jean-Jacques PAUVERT (éd.), Paris, Pauvert, 1991, p. 125.

[3] Lettre de Sade à Reinaud, 12 juin 1791, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XI, Gilbert LELY (éd.), Paris, Cercle du livre précieux, 1967, p. 487.

[4] Sur l'activité de metteur en scène du marquis de Sade durant cette période, on pourra se référer aux *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, Annie LE BRUN (éd.), Paris, Paris Art Center, 1989, p. 44-54.

[5] Lettres de Sade à sa femme, 25 mars 1781, *in Lettres et mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, Georges DAUMAS et Gilbert LELY (éds), Paris, Pauvert, 1980, p. 271.

[6] Préface du *Capricieux, in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, *éd. cit.*, p. 310.

témoignent, entre autres, *Le Distrait* de Regnard, *La Double Inconstance* de Marivaux ou encore *L'Inconstant* de Collin d'Harleville[7], force est de constater que l'intrigue des deux pièces diffère sensiblement. Dorante, personnage irrésolu de Destouches, est incapable, du fait d'un excès de sagesse ou d'une éducation trop permissive, de prendre la moindre décision, ce qui l'empêche de choisir, entre Julie et Célimène, celle qu'il épousera. La pièce tourne alors autour des constants revirements de Dorante dont les hésitations constituent le moteur de l'intrigue. Dans la comédie de Sade, qui est à peu près exempte d'éléments comiques, il s'agit bien plutôt d'ouvrir les yeux des personnages vertueux sur les caprices de l'odieux Fonrose qui, comme son nom l'indique, appartient à la catégorie sadienne des « scélérats couleur de rose »[8]. Incapable de s'attacher réellement à qui que ce soit, Fonrose se retrouve à courtiser simultanément Célénie et la baronne de Florange. Point de mariage pour le capricieux qui sera puni lors du dénouement.

Comme l'a remarqué Sylvie Dangeville, l'intrigue du *Capricieux* doit cependant autant au *Dissipateur* de Destouches qu'à son *Irrésolu*[9], l'irrésolution de Fonrose relevant aussi bien du caprice que d'un certain penchant à la dissipation. Fonrose est deux fois dissipateur, dans ses mœurs et dans son économie, comme ne manque pas de le suggérer le portrait qu'en fait Saint-Fard :

> Es-tu folle ? Un bon cœur ? Quoi, pour un personnage
> Que l'on n'a jamais vu céder un héritage,
> Dépouiller, soi, les siens de ce qui leur est dû,
> Un bienfait de la sorte est fort malentendu ;
> Ne crois point qu'en cela l'âme en rien participe.
> C'est un capricieux que rien ne peut fixer,
> Qui dès qu'il croit tenir ce qu'on l'a vu priser
> Dans sa légèreté vois-en le seul principe :
> S'en dégoûte à l'instant, et le voudrait au diable[10].

Les dénouements du *Capricieux* et du *Dissipateur* sont, sur ce point, identiques : le personnage principal est puni de son travers par la perte de tous ses biens. Notons que la baronne de Florange, personnage manipulateur et ambivalent du *Capricieux*, doit-elle aussi beaucoup à la Julie du *Dissipateur*, Sade ne s'en est du reste pas caché :

> J'ai cherché un personnage pareil. Je n'ai trouvé que la Julie du *Dissipateur* de Destouches, qui se dévoile de même, et par d'excellentes raisons que Destouches dit

---

[7] Sade esquisse du reste, à la fin de la préface du *Capricieux*, un parallèle entre sa pièce et celle, « très médiocre », de Collin d'Harleville, mais ce parallèle est nettement plus rapide : *ibid.*, p. 315-316.

[8] Préface du *Prévaricateur*, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, *éd. cit.*, p. 279.

[9] « La simple lecture du *Capricieux* permet de mesurer la synthèse sadienne des deux intrigues de *L'Irrésolu* et du *Dissipateur* », (Sylvie DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente : lecture critique de l'œuvre dramatique du marquis de Sade*, Paris, Champion, 1999, p. 131).

[10] *Le Capricieux*, Acte II, scène 4, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, *éd. cit.*, p. 353.

dans sa préface, et qui m'ont servi de règles, la circonstance étant à peu de chose près la même [11].

Mais le rapprochement entre la pièce de Sade et *Le Dissipateur* passe aussi par des références plus subtiles. C'est par exemple l'allusion discrète à la coquette Arsinoë, Acte III, scène 1 [12], qui n'a de sens que par rapport au banquet organisé dans *Le Dissipateur*, Acte II, scène 1 [13]. C'est encore la longue tirade de Saint-Fard qui se lance dans un récit, Acte V, scène 1, qui correspond trait pour trait à l'argument du *Dissipateur*, jusqu'à la tentation du suicide qui s'empare de Cléon dans la pièce de Destouches :

Ce sont des thés, des bals, des concerts, des bouquets,
Et comme chaque jour il veut changer d'objets,
Tout fond : des créanciers la cohorte importune
Vient alors envahir un reste de fortune.
On vend, l'humeur s'en mêle, et ces tristes enfants
De transports abjurés, ces gages innocents,
Loin de serrer les nœuds les plus doux de la vie,
Deviennent un nouveau sujet d'antipathie ;
Plus de paix, plus d'amour, plus d'amis, plus de biens,
L'excès de l'infortune offre un fer aux liens,
Et le monstre sans loi, sans frein et sans barrière,
Va par le suicide abréger sa carrière [14].

Tout en s'inscrivant dans le sillage de *L'Irrésolu*, Sade ne s'est donc pas interdit de puiser dans d'autres pièces. Ces emprunts témoignent de la parfaite familiarité de Sade vis-à-vis du théâtre de Destouches, ainsi que de sa volonté de dialoguer avec les œuvres de son aîné. Par ailleurs, en « confondant » un irrésolu avec un dissipateur, il semble que Sade ait été sensible au caractère récurrent du motif de l'inconstance dans le théâtre de Destouches : les héros de *L'Obstacle imprévu*, des *Philosophes amoureux* ou encore des scènes du *Protée* ayant eux aussi ce trait en partage [15].

En dépit de cette proximité thématique, sur laquelle nous serons amené à revenir, le rapport de Sade à son devancier n'en reste pas moins ambivalent dans cette préface. Le long comparatif auquel se livre Sade, en reconnaissant incidemment le rôle de *L'Irrésolu* dans la gestation du *Capricieux*, est d'abord, bien évidemment, une forme

[11] Lettre de Sade à sa femme, mai 1779, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XI, *éd. cit.*, p. 211-212.

[12] « Chez elle Arsinoë savait vous occuper ? », (*Le Capricieux*, Acte III, scène 1, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, *éd. cit.*, p. 357).

[13] « Pour augmenter l'ennui, / Mon frère a fait venir l'orgueilleuse Bélise, / La prude Arsinoë, la jeune Cidalise », (Philippe NÉRICAULT DESTOUCHES, *Le Dissipateur*, Acte II, scène 1, *Œuvres de monsieur Destouches, de l'Académie Françoise,* Amsterdam, Arkstée & Merkus, 1755, p. 157).

[14] *Le Capricieux*, Acte V, scène 1, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, *éd. cit.*, p. 397.

[15] Citons encore le dialogue des *Scènes de Thalie et Melpomène*, *in Œuvres de monsieur Destouches, de l'Académie Françoise*, t. IV, *éd. cit.*, p. 105 : « Pour rendre le plaisir plus durable, / Il faut changer le plaisir […] / Songez au siècle où nous sommes ; / Aujourd'hui la vertu des Hommes / N'est pas d'être constant ».

d'hommage rendu à Destouches à une époque où celui-ci n'est déjà plus beaucoup représenté (on situe la rédaction du *Capricieux* entre 1779 et 1781). Destouches sert ici à la fois de modèle et de caution éthique, Sade situant d'emblée son intrigue dans le domaine du connu et du reconnu. Rapidement, cela dit, le parallèle entre les deux pièces vire à la défense des partis pris sadiens, et l'hommage cède la place à une forme de rivalité :

> Ce n'est pas imiter que d'embellir, ce n'est pas copier que de redresser, et quiconque en travaillant dans un genre absolument égal à celui d'un autre artiste, l'emportera sur son modèle, aura toujours le mérite de la nouveauté puisqu'il aura trouvé le but de perfection qu'avait manqué son prédécesseur [16].

Bien qu'il ne cite pas directement Destouches, préférant s'abriter derrière une sentence générale, l'auteur du *Capricieux* n'en revendique pas moins ici le mérite d'avoir perfectionné son modèle, de l'avoir embelli, de l'avoir amélioré. L'argumentaire en faveur du travail de l'imitateur atteint son degré culminant lorsque Sade, comparant son capricieux au Dorante de Destouches, en conclut que l'irrésolution est « la fille du caprice » [17]. Dans la cartographie sadienne des émotions, l'irrésolution serait une « branche », une variante du caprice ; mais l'on comprend bien que ce qui se joue ici, en creux, relève plutôt d'un renversement du rapport d'engendrement : puisque l'irrésolution est la fille du caprice, alors c'est en quelque sorte *Le Capricieux* de Sade qui « accouche » de *L'Irrésolu*, faisant non sans ironie de Destouches, selon l'expression de Pierre Bayard, une espèce de plagiaire par anticipation.

Ce rapport complexe au modèle n'est pas propre à Sade : c'est le mal du siècle des Lumières, tiraillé entre le respect de la tradition et la volonté de réactualiser les formes dramatiques héritées du Grand Siècle. On se souvient, à ce sujet, des vers célèbres de Destouches :

> Vous ne savez que trop qu'il n'est plus de Corneilles,
> Que Racine est dans le tombeau,
> Que Molière en mourant a brisé son pinceau [18].

Mais ce débat sur l'imitation revêt sans doute une dimension particulière chez Sade qui, grand pasticheur, passe son temps à citer et à réécrire les textes qu'il aime, poussant volontiers la réécriture jusqu'au détournement. Ce que défend finalement Sade, c'est la possibilité de continuer à créer, à inventer à partir des genres codifiés du théâtre classique ; l'originalité sadienne, telle qu'il la revendique ici, ne se situe pas dans la transformation de la forme dramatique elle-même mais dans l'actualisation de son contenu, dans la création de nouveaux caractères plus conformes aux mœurs du temps :

> Ne sera-ce rien pour elle [la comédie] d'ailleurs, que d'avoir tant de caractères anciens à rafraichir, et à remettre au ton de son siècle ? Le fond des mœurs ne varie point, on le sait. Mais les ridicules et les vices qui sont le résultat des mœurs et de la

---

[16] Préface du *Capricieux*, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, *éd. cit.*, p. 314.

[17] *Ibid.*, p. 311.

[18] Épître du *Médisant*, *in* P. NÉRICAULT DESTOUCHES, *Théâtre complet* t. I, Classiques Garnier, Paris, 2018, p. 773.

> sorte de gouvernement où l'on vit, varient indubitablement en raison du mouvement général de l'état, ou de sa constitution [19].

Dès lors, tout en reconnaissant sa dette envers Destouches, Sade a également à cœur de montrer en quoi son capricieux n'en est pas moins un caractère nouveau : « L'irrésolu, écrit Sade, est un homme qui ne peut se décider à rien ; le capricieux un homme qui ne peut tenir à l'objet pour lequel il se décide. L'un veut et ne veut pas ; l'autre veut et ne veut plus » [20]. À travers cette comparaison, qui n'est pas sans élégance, Sade met l'accent sur la diversité des motifs qui poussent les deux personnages à l'inconstance. Dorante ne cesse de changer d'avis parce qu'il a peur de se tromper, sa logique est foncièrement une logique d'économie ; Célimène représente un amour sans passion et Julie une passion entachée de jalousie : entre deux femmes, entre deux maux, il lui faut choisir le moindre. Fonrose, nous l'avons vu, est un dissipateur : son vice n'est pas de ne pouvoir se décider mais de ne pouvoir « tenir », il gaspille, il altère, il dilapide. « Vous gagnez donc beaucoup ?», lui demande Saint-Fard, « Oui, je n'y perds qu'un tiers » [21].

De là, il résulte que si le Dorante de Destouches est en quelque sorte ridicule par vertu, « par excès de raison », écrit Sade, Fonrose se signale de façon beaucoup plus traditionnelle par ses dérèglements. Ce constat fait basculer décidément le comparatif entre les deux personnages du côté de la critique de la dramaturgie de Destouches à laquelle Sade reproche de détourner les codes de la comédie de caractère :

> Destouches n'est parvenu à rendre le sien théâtral qu'en le forçant, qu'en rendant ridicule un homme qui n'est que malheureux ; qu'en l'opposant à d'autres ridicules qui le contraignent à l'être et en composant (malgré la nature) un vice, de ce qui n'est qu'un excès de raison – le nôtre prêtant au ridicule par lui-même et supportant seul tout le poids de ce ridicule sans qu'il eût besoin de contraste si nous l'eussions voulu a dû donner moins de peine, et par conséquent nous y avons moins de mérite, mais il n'est pas moins certain que lorsqu'on voudra courir une telle carrière, on fera mieux de prendre des caractères naturellement chargés par eux-mêmes tel que le nôtre, que des caractères qu'il faut noircir à force de coups de pinceau [22].

En faisant de son irrésolu un personnage vertueux (« Son cœur est excellent, il a beaucoup d'esprit » [23]), Destouches se serait éloigné du but de la comédie de caractère qui est d'instruire en mettant en scène les ridicules des hommes [24]. Au fond, c'est la notion même de « caractère » qui subit, dans la comédie de Destouches, une redéfinition radicale : loin d'être attachée à un ridicule, comme c'est le cas dans la comédie moliéresque, elle caractérise ici un homme « qui n'est que malheureux »,

---

[19] Préface du *Capricieux*, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, *éd. cit.*, p. 309.

[20] *Ibid.*, p. 311.

[21] *Le Capricieux*, Acte IV, scène 5, *ibid.*, p. 389.

[22] Préface du *Capricieux*, *ibid.*, p. 312.

[23] Philippe NÉRICAULT DESTOUCHES, *L'Irrésolu*, Acte I, scène 1, John DUNKLEY (éd.), Paris, Société des Textes Français Modernes, 1995, p. 15.

[24] En cela, il semble qu'il ait parfaitement cerné « les nouveaux enjeux éthiques de la comédie, qui ne doit plus désormais faire rire du vice mais de la vertu », pour reprendre les mots de Martial Poirson, *in* « Faire de nécessité vertu : le cas du *Dissipateur* et du *Trésor caché* », *in La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIIIe siècle*, Paris, PUPS, 2012, p. 85.

c'est-à-dire une espèce de monomane[25]. Dorante n'est pas responsable de son vice, il le subit ; il n'a pas choisi d'être irrésolu, son état n'est que le résultat de son éducation. Le débat se pose exactement dans les mêmes termes chez Sade que dans *Le Distrait* de Regnard, auquel Destouches a peut-être emprunté certains des traits de son irrésolu : le trouble chronique de la concentration dont se voit affubler son Léandre participant en effet davantage de la pathologie que du vice[26].

Plus inquiétant, peut-être, en tout cas du point de vue de l'auteur du *Capricieux* : cette évolution que constitue le caractère de l'irrésolu par rapport aux canons de la comédie de caractère affecte en profondeur l'organisation de la pièce elle-même. L'irrésolution de Dorante constituerait ici le moteur dynamique d'une réactualisation des formes dramatiques héritées du Grand Siècle[27]. La première modification d'importance que cible Sade dans sa préface tient au passage au second plan du comique dans la pièce de Destouches. Si l'on excepte quelques scènes qui exploitent avec facétie les brusques changements d'avis de l'irrésolu, le personnage de Dorante lui-même prête rarement à rire. Généralement, chez Destouches, ce sont les personnages secondaires qui, correspondant à des types plus traditionnels, viennent assurer le comique de la pièce : Frontin, le valet avare, Madame Argante, la vieille coquette, etc. Sans aller forcément jusqu'à dire que les personnages de *L'Irrésolu* ont « gagné » en profondeur psychologique, du moins certains rôles s'avèrent-il plus ambigus qu'il n'y paraît de prime abord : Célimène, d'abord présentée comme une coquette[28], fait preuve de sensibilité dans la seconde partie de la pièce, quant à Dorante, sa conduite paraît trop sage pour se laisser jamais réduire à l'état de fantoche ridicule.

Une autre irrégularité de la pièce de Destouches résiderait, selon Sade, dans le choix du dénouement :

> Au dénouement enfin, Destouches a si bien senti que son Dorante n'était rien moins que coupable, qu'il n'a pas osé le punir au lieu que l'on se serait infailliblement déchaîné contre nous si nous n'eussions pas écrasé notre marquis de Fonrose de toutes les foudres qui se trouvent suspendues sur sa tête[29].

La dernière scène de *L'Irrésolu* voit se consommer le mariage entre Dorante et Julie, conclusion traditionnelle pour une comédie à condition d'excepter le dernier

---

[25] La critique de Sade rejoint ici la note du marquis de Paulmy : « Mais il y a un défaut essentiel qui ne sera jamais corrigé, c'est que le caractère est peu intéressant et paraît celui d'un fou », voir la préface de John Dunkley, *L'Irrésolu*, *éd. cit.*, p. 71.

[26] « Vous êtes accusé d'être un peu trop distrait / Et tout le monde dit que cette léthargie / Fait insulte au bon sens, et vise à la folie » (Jean-François Regnard, *Théâtre français*, t. I, Paris, Garnier, 2015, p. 479).

[27] De toute évidence, Destouches était pleinement conscient des transformations que ses héros inconstants imprimaient au modèle de la comédie moliéresque, on se réfèrera par exemple à la préface du *Dissipateur* : « Le caractère du dissipateur n'est pas un de ces caractères momentanés, qui peuvent produire tout leur effet dans l'espace de 24h. […] Or, comment accorder les règles du théâtre avec un pareil caractère ? » (*Œuvres de monsieur Destouches, de l'Académie Françoise*, t. II, *éd. cit.*, p. 127-128).

[28] « Et pour vous dire tout net, ce qu'il faut sur ce point, / Vous faites l'innocente et vous ne l'êtes point » (*L'Irrésolu*, Acte II, scène 1, *éd. cit.*, p. 46).

[29] Préface du *Capricieux*, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, *éd. cit.*, p. 313.

vers de la pièce qui vient *in extremis* tout remettre en cause : « J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène »[30]. Non seulement l'irrésolution de Dorante n'est pas guérie à la fin de la pièce, mais elle n'est pas seulement punie, comme l'exigent les codes de la comédie de caractère, signe, conclut Sade, qu'il n'est pas vraiment coupable. Le mariage n'a plus, dans la pièce de Destouches, la fonction de retour à l'ordre qu'il possède dans la comédie classique[31] ; loin d'apaiser les tensions, il vient au contraire relancer l'intrigue, rendant de fait la pièce aussi irrésolue que l'est son personnage principal.

De la complexification du caractère de Dorante, ni vraiment ridicule, ni totalement exempt de défauts, découle enfin une certaine tendance de *L'Irrésolu* à mêler registre comique et registre pathétique, nouvelle transformation que Destouches fait subir au modèle moliéresque et que Sade s'empresse de pointer du doigt comme une faute :

> Thalie se borne au tableau des ridicules, et laisse à Melpomène le soin d'aiguiser les poignards. L'une ne veut qu'amuser et corriger par la peinture des vices, l'autre doit effrayer par le danger des crimes. Tout genre intermédiaire ne sera jamais qu'aux dépens de l'une ou de l'autre ; nous sommes bien loin de vouloir lui ravir un mérite constant, mais nous oserons affirmer au moins que ce mélange composera un genre à part qui fut celui de La Chaussée et au dessein duquel s'éleva Destouches dans *Le Dissipateur*, et d'autres, excepté des drames, se trouveraient difficilement[32].

Tout en prenant soin d'excepter La Chaussée et *Le Dissipateur* de cette condamnation, il semble bien que la critique de Sade porte généralement sur la comédie nouvelle. Il est impossible, raisonne Sade, qu'un même personnage puisse être à la fois ridicule et « malheureux » : une nouvelle fois, il s'érige donc en défenseur des codes de la comédie classique et notamment du principe de séparation des genres. Comédie et tragédie peuvent se suivre chez Sade, c'est notamment le cas dans son *Union des arts*, mais pas se mêler.

Insidieusement, ces différentes critiques par lesquelles Sade sanctionne les singularités du caractère de l'irrésolu nous renseignent en fait sur les innovations des premières pièces de Destouches et nous donnent une idée de la manière dont elles pouvaient être perçues dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, par un homme de lettres féru de théâtre. En condamnant ces manquements aux règles de la comédie de caractère, Sade prétend faire du *Capricieux* une version certes plus actuelle, mais surtout plus « régulière » de *L'Irrésolu*, c'est-à-dire ramener la comédie de Destouches dans le giron de la dramaturgie classique.

En dépit de la posture conservatrice qu'affiche Sade dans sa préface, et qui relève sans doute (en partie au moins) d'une stratégie de communication, on a cependant peine à croire que le divin marquis ait pu être totalement indifférent à ce « vertige de l'irrésolution » qui s'empare de la comédie de Destouches, à travers la figure de Dorante, et se répand ensuite par degré à tous les niveaux de la composition. N'en

---

30 *L'Irrésolu*, Acte V, scène 11, éd. cit., p. 160.

31 Comme l'a remarqué, au demeurant, Karine Bénac-Giroux : « Chez Destouches, le mariage va rarement de soi » (*L'Inconstance dans la comédie du XVIIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 261).

32 Préface du *Capricieux*, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, éd. cit., p. 315.

déplaise à Sade, si l'irrésolu n'est plus vraiment un personnage ridicule, cela n'en fait pas pour autant un personnage innocent, un personnage qui ne serait « que malheureux ». Les hésitations de Dorante entre Julie et Célimène ont tous les dehors de l'inconstance et il ne faut guère attendre longtemps pour que le mot de « libertin » ne soit lancé, à la scène 1 de l'acte I :

> PYRANTE
> Imitez mon exemple, et dans huit jours je gage…
>
> LYSIMON
> Autoriser mon fils dans le libertinage [33]?

On se souvient que, pour Sade, l'irrésolution est « fille du caprice ». L'hésitation mène à la perversion, d'où l'ambiguïté du dénouement de la pièce de Destouches que signale Karine Bénac-Giroux :

> Aucune exclamation de joie [par conséquent] envers Julie, aucun échange amoureux. La comédie ne laisse pas de place à l'amour, les mariages paraissent de pure forme, conférant à la pièce sa noirceur [34].

Outre cette « noirceur », à laquelle on imagine que Sade a pu être sensible, ce qui est particulièrement marquant dans *L'Irrésolu*, c'est ce refus assumé de conclure, à quelque niveau que ce soit. On ne sait pas qui a raison entre Lysimon, le père autoritaire, et Pyrante, le père confident ; ou encore s'il vaut mieux épouser la femme désirée, Julie, ou la femme fidèle, Célimène ; s'il vaut mieux douter de tout, comme Dorante, ou ne pas se poser de questions, à l'image du chevalier. La pièce de Destouches multiplie les pistes de réflexion, confronte les positions des différents personnages, formule les termes du débat, mais refuse de trancher ; c'est une comédie « sans morale ».

Le Capricieux hérite des ambiguïtés de l'œuvre de Destouches, dont il radicalise le discours en faisant de Dorante un authentique héros sadien, prouvant s'il en était besoin que le fossé entre la comédie dite morale de Destouches et l'œuvre impubliable du marquis de Sade n'a rien d'infranchissable. « Les riens sont avec vous bien scabreux quelquefois [35] ! » : cette exclamation de Deschamps, au début du troisième acte, est au fond symptomatique de la manière dont Sade s'approprie, en le détournant, le discours moralisateur de ses devanciers. Alors que les irrésolutions du personnage de Dorante permettaient à Destouches de faire évoluer les codes de la comédie de caractère, les caprices de Fonrose, quant à eux, font entendre, au sein même de la forme classique, des discours qui n'ont normalement pas leur place sur scène. Comme l'a du reste bien remarqué Pierre Frantz, « le capricieux est à certains égards le personnage théâtral le plus proche des héros romanesques sadiens, dont il révèle la force entropique » [36].

En passant de *L'Irrésolu* au *Capricieux*, on pourrait dire que l'inconstance du personnage principal devient systémique. Fonrose n'est pas, comme Dorante, un

---

[33] *L'Irrésolu*, Acte I, scène 1, éd. cit., p. 13.

[34] Karine BÉNAC-GIROUX, *L'Inconstance dans la comédie du XVIIIe siècle*, éd. cit., p. 260.

[35] *Le Capricieux*, Acte III, scène 1, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, éd. cit., p. 359.

[36] Pierre FRANTZ, « Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre », *in Sade au théâtre : la scène et l'obscène*, *L'Annuaire théâtral*, numéro 41, printemps 2007, p. 24.

malade de la volonté, pas plus que ses actions ne sont dictées par l'habitude du changement ou celle des plaisirs, comme peuvent l'être celles de l'inconstant de Collin d'Harleville, qui est exactement contemporain de la pièce de Sade. L'inconstance de Fonrose n'est ni une maladie, ni une pratique, c'est avant tout un discours :

> Contemplez la nature,
> Offre-t-elle à vos yeux sous une règle sûre
> Le fatigant spectacle de l'uniformité ?
> Tout en elle est changeant, tout est variété.
> […]
> Soyons donc, sans effrois, zéphyrs à notre tour,
> Adorons les plaisirs et méprisons l'amour [37].

La pièce de Sade multiplie ce genre de démonstrations, dont le but n'est pas seulement de peindre le caractère de Fonrose au spectateur, mais encore de convaincre les autres personnages du bien-fondé de sa conduite. C'est en philosophe qu'il revendique le droit à l'inconstance et non en petit-maître ; son libertinage, qui est fondé sur une argumentation concertée, est un « libertinage de principe », ce qui l'apparente aux héros dépravés qui hantent le roman sadien. Pour s'en convaincre, on peut rapprocher la tirade de Fonrose du discours de Juliette, l'héroïne des *Prospérités du vice* :

> C'est la diversité, c'est le changement qui fait le bonheur de la vie, et il n'est pas un seul objet sur la terre qui ne puisse vous procurer une volupté nouvelle : comment pouvez-vous porter l'extravagance au point de vous captiver à celui qui ne peut vous en présenter qu'une [38] ?

À aucun moment l'éloquence de Fonrose n'est véritablement mise à mal, ni par la vertu vieillissante de Saint-Fard, ni par les manœuvres habiles de la baronne, qui ne cherche jamais sérieusement à le ramener à la vertu. Même la ruine qui survient au dénouement de la pièce pour punir la conduite de Fonrose est biaisée, comme en témoignent les derniers vers :

> Va, je connais du sort la bizarre injustice
> Il veut punir en moi le penchant au caprice
> Mais lorsque tu croirais que son courroux m'abat…
> Il m'offre un grand plaisir, je vais changer d'état [39].

Et Deschamps de conclure :

> Oh ! Par ma foi, c'est là tenir à sa folie…
> Ce serait bien le cas d'imiter sa manie…
> Non… Non, mon cœur répugne à cet exemple affreux.
> Je veux toujours l'aimer, puisqu'il est malheureux [40].

---

[37] *Le Capricieux*, Acte IV, scène 5, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, éd. cit., p. 392.

[38] Donatien Alphonse François DE SADE, *Œuvres*, t. III, Michel DELON (éd.), Paris, Gallimard, 1998, p. 528.

[39] *Le Capricieux*, Acte V, scène 4, *in Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, éd. cit., p. 406.

[40] *Ibid.*

Sade emprunte à *L'Irrésolu* son revirement final, qui est un *topos* des comédies de l'inconstance, mais ce faisant, il donne à sa pièce une inflexion nettement plus immorale : le malheur censé écraser le personnage vicieux s'inverse en événement heureux, puisqu'il permet au capricieux de jouir de son propre vice en changeant d'état. Non seulement la punition ne corrige pas Fonrose, mais elle l'encourage. Il s'agit là d'un trait caractéristique des grandes figures maléfiques du roman sadien chez qui tout, y compris les revers dont ils sont parfois victimes, devient circonstance de plaisir. En outre, l'hésitation que marque Deschamps dans l'ultime réplique de cette pièce, se demandant, on le devine non sans malice de la part de Sade, s'il doit suivre ou non l'exemple du capricieux, suggère une nouvelle redéfinition de la notion de caractère, expurgée de toute idée de ridicule comme de toute caractérisation péjorative. Un caractère qui, parce qu'il s'inscrit dans une démarche de valorisation du singulier contre l'universel, tend à se confondre avec ce que Sade appelle justement « caprice [41] » dans ses œuvres clandestines, c'est-à-dire la « manie d'habitude » propre à chaque libertin, sa perversion caractéristique. Dans *L'Irrésolu*, on pouvait rire du vertueux, quoiqu'un tel projet ne manque pas d'ambigüité ; *Le Capricieux* propose rien moins que de célébrer le vice, en affirmant jusqu'au bout la toute-puissance du sujet désirant [42]. On mesure tout le chemin parcouru depuis les comédies de Molière qui faisaient de l'exception un ridicule : la victoire de Fonrose se situe exactement à l'opposé, c'est le triomphe de l'Unique contre la Société.

À la fois lecteur, metteur en scène, imitateur et rival de Destouches, Sade a ainsi été un témoin précieux de sa fortune littéraire, dont il enregistre soigneusement les innovations par rapport au modèle classique. S'il se montre plutôt critique par rapport à son aîné, défendant, peut-être autant par politique que par goût, l'héritage de la comédie moliéresque, Sade n'en livre pas moins une analyse tout à fait lucide des présupposés esthétiques sur lesquels se fonde la comédie nouvelle. En confrontant son *Capricieux* à *L'Irrésolu* de Destouches, Sade entend à la fois se doter d'un modèle prestigieux, et mettre l'accent sur ses propres libertés à l'égard du sujet initial : il défend en cela une idée de l'originalité qui lui est très personnelle, celle-ci revêtant moins la forme d'une invention *ex nihilo* que d'une recréation par suite d'imperceptibles détournements, qui finissent par rendre méconnaissable l'œuvre-matrice. On comprend dès lors comment, en s'emparant d'un sujet tel que l'inconstance humaine, qui est un lieu commun de la littérature morale [43], Sade ne peut s'empêcher de faire glisser l'intrigue de sa pièce du côté de la fable libertine. Ce que révèlent en dernière analyse ces jeux de réécriture, de la comédie moliéresque à la comédie nouvelle, et du théâtre « moral » de Destouches au théâtre « immoral » de Sade, c'est au fond l'extraordinaire plasticité dont jouit la

---

[41] Le caprice constitue une donnée récurrente du portrait libertin chez Sade, voir par exemple dans l'introduction des *120 journées de Sodome*, *in Œuvres*, t. I, éd. cit., p. 16.

[42] « En définitive, écrit Sylvie Dangeville, l'esprit du Capricieux se révèle opposé à celui des comédies de Destouches, surtout parce que le fond du débat, chez Sade, se ramène à la dynamique du désir » (*Le Théâtre change et représente*, éd. cit., p. 133).

[43] La comédie du *Capricieux* est d'ailleurs précédée d'une épigraphe empruntée au très beau poème de Brébeuf, « De l'inconstance humaine » : « Il veut, il ne veut pas, il accorde, il refuse ; / Il écoute la haine, il consulte l'amour ; / Il promet, il rétracte ; il condamne, il excuse / Le même objet lui plaît et déplaît tour à tour ».

comédie de caractère au XVIIIe siècle, véritable forme-Protée qui s'ouvre aux discours les plus inconciliables et se prête aux destinations les plus troubles.

Troisième partie

Fortune et infortune de Destouches sur les scènes européennes

Les succès d'un « plat diplomate », ou le théâtre de Destouches sur la scène anglaise du XVIIIe siècle

Virginie YVERNAULT

« Je me garderai bien d'imiter ici la plupart des meilleurs écrivains anglais […] qui, après s'être enrichis aux dépens de nos auteurs [...], prennent le parti de ne point les citer, pour ne faire nulle mention de ce qu'ils ont emprunté dans leurs ouvrages »[1], écrit Destouches au seuil de sa comédie *Le Tambour nocturne*, alors même que celle-ci est une adaptation du *Tambour* d'Addison (1715). Pour cinglante qu'elle soit, cette déclaration inaugurale n'a pas à proprement parler valeur de prétérition et Destouches rend hommage, quelques lignes plus bas, à Addison. Mais s'il s'exécute de bonne grâce, ce n'est au fond que pour prendre ses distances avec de potentiels modèles dramatiques anglais, alléguant les différences de goût entre les deux nations et affirmant avoir adapté la plus française des comédies anglaises[2]. Selon lui, c'est aux Anglais, dont les comédies sont plus irrégulières, qu'il revient d'imiter l'« exactitude » française. L'emprunt, celui-ci non avoué, à une comédie de Shakespeare dans *Le Dissipateur*, montre assez qu'il ne lui importe nullement de se réclamer du théâtre étranger.

Le premier à avoir attiré l'attention sur cette imitation clandestine est un philologue du début du XIXe siècle, Claude Bernard Petitot, qui décrit le geste de Destouches

[1] Philippe NÉRICAULT DESTOUCHES, *Le Tambour nocturne, ou le mari devin*, Paris, chez Duchesne, 1765, p. 3.

[2] « Cependant, de toutes les pièces anglaises que j'ai lues, ou que j'ai vu représenter sur les théâtres de Londres, celle-ci, sans contredit, approche le plus de nos comédies, par la conduite et par les mœurs. Elle est de feu M. Addisson, l'un des plus beaux génies que l'Angleterre ait produits de nos jours, et l'homme de son pays qui avait le moins d'aversion pour le théâtre français. Il souhaitait même que les auteurs dramatiques ses compatriotes, se défissent de leurs excessifs préjugés en leur faveur, et contre nous, afin d'imiter au moins notre exactitude », *Id.*, p. 4.

comme celui d'un plagiaire, tout en saluant les retranchements que le dramaturge a opérés :

> Destouches dit, dans la préface de cette pièce, qu'il n'a travaillé sur aucun modèle, et que la nature lui a fourni ce sujet. Il ne s'éleva alors aucune réclamation contre une assertion si positive, parce qu'on ne connaissait pas en France les sources où le poëte avait puisé ses principales combinaisons. Parmi les nombreuses productions de Shakespeare, se trouve une comédie intitulée *Timon d'Athènes*, où les folies d'un dissipateur, sa ruine et l'ingratitude de ses amis sont présentées avec beaucoup de vérité. Il paraît que Destouches, ayant vu souvent cette pièce sur le théâtre de Londres, conçut l'idée de l'adapter à nos mœurs ; quand il exécuta ce projet, le peu de connaissances que nous avions de la littérature anglaise favorisa la prétention qu'il eut de se faire passer pour auteur original. [...] On voit de quel secours l'ouvrage informe de Shakespeare a pu être pour Destouches. Il a très bien débrouillé le chaos de cette intrigue ; il a inventé de nouveaux ressorts et banni avec soin toutes les grossièretés dont la comédie anglaise est remplie ; mais il a eu tort de n'avoir pas avoué franchement les obligations qu'il avait à l'auteur de Timon [3].

Destouches lui-même est victime de semblables procédés de dissimulation, des plus fréquents à l'époque. Son théâtre fait l'objet d'appropriations nombreuses, rarement avouées, tant il est vrai qu'au XVIIIe siècle, les dramaturges anglais se nourrissent des œuvres théâtrales françaises, et en particulier des comédies, quitte à transformer la scène anglaise en réceptacle de marchandises volées – « stolen goods » – pour reprendre l'expression d'un critique à propos de l'adaptation qu'Elizabeth Inchbald fait du *Philosophe marié* [4]. Une telle expression attire d'emblée l'attention sur la dimension matérielle de ces circulations théâtrales. Les emprunts à Destouches ne sont d'ailleurs mentionnés que lorsqu'ils convergent vers un but publicitaire ou commercial, ce qui, à l'évidence, inscrit les pratiques de traduction, d'imitation ou de réécriture des pièces françaises dans des stratégies particulières dictées par l'industrie théâtrale, et invite à mettre l'accent sur les processus de circulation et d'appropriation du théâtre de Destouches ainsi que sur les agents qui en sont responsables. En outre, l'évaluation quantitative du succès de Destouches en Angleterre implique nécessairement de dissocier la figure de l'auteur de son œuvre théâtrale, soumise à des transformations plus ou moins marquées qui ont pour vocation d'adapter cette dernière au public anglais. Par conséquent, il convient d'aborder la réception de Destouches sous l'angle de ces pratiques théâtrales spécifiques afin d'interroger l'image de l'auteur à partir de la réalité de sa présence sur la scène anglaise.

Panorama des adaptations et des représentations des pièces de Destouches en Angleterre

Les relations que le dramaturge français entretient avec l'Angleterre sont étroites tant sur un plan théâtral que sur un plan biographique, le long séjour diplomatique

---

[3] Claude Bernard PETITOT, *Répertoire du théâtre français, ou Recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou*, Paris, Foucault, 1817-1818, t. II, p. 443-445.

[4] Cette pièce d'Elizabeth INCHBALD s'inspire non seulement de celle de Destouches mais aussi de sa première réécriture anglaise, quelque cinquante ans plus tôt, par John KELLY, *The Married Philosopher*.

de Destouches outre-Manche étant relativement connu, même si son évocation reste souvent anecdotique. Après avoir été, semble-t-il, comédien dans une troupe de province[5], le jeune Philippe Néricault est envoyé à Londres en septembre 1717 pour y être attaché à l'ambassade de l'abbé Dubois, ancien précepteur du duc d'Orléans, promis à une carrière politique de premier plan. Lorsqu'il quitte l'Angleterre après avoir réussi à sceller une alliance avec l'ennemi héréditaire, Dubois laisse derrière lui Destouches, qui continue de servir ses intérêts en entretenant avec lui une abondante correspondance secrète[6]. Au total, Destouches, ce « plat diplomate »[7], comme l'appellera Stendhal, restera en Angleterre près de six ans ; ce n'est qu'en 1723 qu'il rentre en France pour être reçu à l'Académie-Française[8].

L'incidence de ce séjour anglais demeure assez faible dans la construction de l'image de l'auteur, la postérité critique ayant seulement retenu son mariage romanesque avec une Anglaise dont on trouve un écho dans *Le Philosophe marié*. Si l'on excepte cette anecdote d'ordre biographique, qui intéresse essentiellement la critique de la fin du XIXe siècle, absorbée par la recherche des sources, la période anglaise paraît peu féconde pour le dramaturge. Dans la monographie qu'il consacre à Destouches, Jean Hankiss écrit d'ailleurs qu'en Angleterre, « on ne se doutait pas de sa profession d'auteur comique »[9]. Le scrupuleux biographe ne semble pas avoir noté que durant ce séjour anglais, l'une des pièces de Destouches, *L'Ingrat*, jouée dix ans plus tôt au Théâtre-Français, avait néanmoins été représentée. Elle est donnée le 17 février 1722, en français, avec une autre pièce, *Le Port de mer*, accompagnée d'un ballet. Sans doute est-il malaisé de mesurer la part exacte que Destouches a pris à cette représentation, pourtant cette dernière n'a rien d'étonnant étant donné qu'elle est donnée sur la scène du nouveau théâtre londonien construit par John Potter, Haymarket, qui ouvre ses portes deux ans plus tôt, en 1720, et qui abrite alors une troupe de comédiens français[10]. Celle-ci demeure toutefois un hapax dans la première moitié du XVIIIe siècle. Alors que le succès théâtral de Destouches en France s'affirme avec force dès la décennie 1730, c'est seulement dans le dernier tiers du siècle que

---

[5] Un passé que l'on aurait tenté de faire oublier, mais que d'Alembert salue dans l'*Éloge* qu'il consacre au dramaturge. Voir notamment la notice biographique et littéraire de Prosper VÉDRENNE, *in Fauteuils de l'Académie française*, Paris, Bloud et Barral, 1887-1888, t. 2, p. 99.

[6] Dans sa biographie du dramaturge, Jean HANKISS estime que « c'est lui sans doute qui, muni des instructions de Dubois, traite avec le ministère anglais la pacification du Nord, la démolition de Dunkerque, la restitution de Gibraltar » (Jean HANKISS, *Philippe Néricault Destouches, l'homme et l'œuvre* [1918], Paris/Genève, Slatkine, 1981, p. 29).

[7] STENDHAL, *Vie de Henri Brulard* [Œuvres intimes], éd. V. Del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, t. 2, p. 619.

[8] Le Régent lui verse une gratification de 100 000 francs, mais la disparition rapide de ce dernier ainsi que celle de Dubois empêche Destouches de se voir confier d'autres missions diplomatiques d'importance (le cardinal de Fleury lui proposera toutefois une ambassade en Russie qu'il refusera).

[9] Jean HANKISS, *Philippe Néricault Destouches [...], op. cit.*, p. 33.

[10] Le répertoire de la troupe française inclut non seulement des comédies, et à ce titre Destouches figure aux côtés de Regnard, Dancourt et Molière, mais aussi des tragédies (au mois de février, *Britannicus* est ainsi représenté le 5, *Rodogune* le 12 et *Cinna* le 22).

ses pièces sont adaptées dans l'espace anglophone, lorsque le marché théâtral s'ouvre davantage et que la mobilité des textes et des acteurs se renforce. Cette présence pour le moins tardive sur la scène anglaise correspond, en même temps qu'elle y participe, à la vogue des comédies sentimentales dans l'Angleterre de la seconde moitié du siècle.

Inventorier les représentations des adaptations des pièces de Destouches n'est pas chose aisée, les sources étant rarement avouées, même si, dans l'ensemble, les critiques dramatiques se chargent de les mentionner dans leurs recensions. Qu'elles soient représentées ou seulement éditées, les réécritures de pièces de Destouches appartiennent à l'œuvre de jeunesse aussi bien qu'à celle de la maturité [11]. Outre une réécriture de *La Force du naturel* par Hannah Brand, intitulée *Adelinda*, qui est seulement publiée [12], onze adaptations de Destouches sont jouées sur la scène anglaise jusqu'en 1800, qui sont précisément identifiées et mentionnées comme telles par la critique de l'époque, et qui totalisent un peu plus d'une centaine de représentations. John Kelly est le premier à « accommoder » Destouches, en 1732, dans *The Married Philosopher*, représenté à Lincoln's Inn Fields pour quatre représentations, puis repris la saison suivante à Covent Garden. Il faut ensuite attendre un peu plus de trente ans pour que soit représentée une seconde adaptation d'une pièce de Destouches par Arthur Murphy, le traducteur de *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire (1759). C'est en 1763 que Murphy arrange *La Fausse Agnès* dans *The Citizen*, qui bénéficie d'une cinquantaine de représentations avant 1770. Le 26 avril 1766, l'acteur Thomas Hull fait représenter à Covent Garden une adaptation du *Triple Mariage*, intitulée *All in the Right*, qui n'aura qu'une seule représentation et ne sera jamais éditée. En 1776, Thomas Francklin donne *The Contract* à Haymarket, inspiré de *L'Amour usé* ; en 1777, Murphy adapte cette fois *L'Irrésolu* dans *Know Your Own Mind* ; en 1780, l'ecclésiastique Thomas Lewis O'Beirne adapte *Le Dissipateur* dans *The Generous Imposter.* En 1789, Elizabeth Inchbald propose une seconde adaptation du *Philosophe marié*, *The Married Man*, cinquante ans après la première. En 1790, Frederick Reynolds et Miles Peter Andrews donnent une comédie, *Better late than never*, à partir du *Dissipateur* ; en 1791, Thomas Holcroft réécrit *Le Glorieux* dans *The School of Arrogance*, et la même année, Elizabeth Inchbald s'inspire du *Dissipateur* et de *L'Indigent* de Mercier pour écrire *Next-Door Neighbours*. Enfin, en 1792, voit le jour une autre adaptation de *L'Amour usé*, *Cross Partners*, écrite par une femme (la pièce est parfois attribuée à Elizabeth Inchbald, probablement à tort) [13].

---

[11] Ont été adaptées à la scène anglaise les pièces suivantes : *L'Irrésolu* (1713), *Le Triple mariage* (1716), *Le Philosophe marié* (1727) adapté deux fois, *Le Glorieux* (1732), *L'Amour usé* (1741), *Le Dissipateur* (1753) adapté trois fois, *La Fausse Agnès* (1759). *La Force du naturel* donne également lieu à une adaptation mais celle-ci est seulement éditée.

[12] Voir Hannah Brand, *Plays and Poems*, London, Norwich, 1798.

[13] La pièce paraît avoir pour source et un roman, *The Kentish Maid*, et la pièce de Destouches. « The play sometimes was attributed to Inchbald and at other times to "Miss Griffith". Given the lack of information about the play in either James Boaden's *Memoirs* or Annibel Jennkin's *I'll tell You What*, it seems unlikely that Inchbald was the author of the piece », *Biographica Dramatica*, London, 1812, vol. 2, p. 144.

Les pièces adaptées à la scène anglaise sont aussi celles qui sont les plus fréquemment représentées en France : *Le Philosophe marié,* qui totalise 273 représentations à la Comédie-Française au XVIIIe siècle, *Le Triple Mariage* qui, pour sa part, en compte 221, *Le Glorieux* 212, *La Fausse Agnès* 142, et *Le Dissipateur* 91. Cette dernière comédie est adaptée au moins trois fois à la scène anglaise, en partie en raison du succès qu'elle rencontre à Paris, en partie aussi parce qu'il s'agit d'une imitation de Shakespeare. Cependant, *L'Amour usé* fait exception à cette loi générale en donnant matière à deux réécritures anglaises en dépit du singulier échec qu'il a subi à Paris (représentée seulement deux fois, la pièce est sifflée et huée sans ménagement). Sans doute faut-il imputer la déception du public parisien à la singularité de cette pièce en prose – une « bagatelle », dira l'auteur – dont la franche tonalité comique contraste vivement avec le sérieux habituel de Destouches. Au demeurant, les goûts anglais et français ne sont pas aussi éloignés qu'on le prétend alors : *The Contract*, de Thomas Francklin, rencontre un accueil tout aussi exécrable que *L'Amour usé* [14]. De même que la presse note le peu de succès de la pièce, malgré la présence du roi, de même Samuel Foote raconte que le souverain, curieux de connaître l'identité de l'auteur, s'est vu répondre ce bon mot : « C'est écrit par l'un de vos aumôniers, mais c'est assez ennuyeux pour avoir été écrit par un évêque » [15].

Les réécritures anglaises des pièces de Destouches, qu'elles soient avouées ou non par leurs auteurs, n'égalent pas le succès des modèles originaux même si, dans l'ensemble, elles obtiennent des recettes tout à fait honorables, de l'ordre de 150-200 livres pour celles qui sont représentées durant la décennie 1780-1790. À titre de comparaison, les grands succès rapportent alors plus de 250-300 livres par soirée. Que ces adaptations soient parfois montées avec de riches effets comiques (*The Generous Impostor* est ainsi représenté au Smock' Alley Theatre de Dublin, le 5 février 1781, avec une seconde pièce opportunément intitulée *The Two Misers*) ne suffit pas toujours à garantir aux théâtres d'éclatantes réussites. Parmi les nombreuses versions anglaises des comédies de Destouches [16], deux pièces se distinguent néanmoins par l'ampleur de leur succès : l'adaptation de *L'Irrésolu* par Arthur Murphy d'une part, intitulée *Know your own Mind*, qui remporte un indéniable triomphe à Covent Garden, puis à Drury Lane, avec plus d'une cinquantaine de représentations londoniennes entre 1777 à 1798, auxquelles s'ajoutent les représentations de province, à Liverpool en 1777 et à Bath en 1778, et d'autre part, l'adaptation de *La Fausse Agnès* par le même Murphy,

---

14 Je n'en ai trouvé qu'une seule représentation, à Haymarket.

15 « It was written by one of your Majesty's chaplains ; but it is dull enough to have been written by a bishop », (*Biographia Dramatica*, *op. cit.*, vol 2, p. 125).

16 S'agissant des représentations des pièces et adaptations de Destouches à Londres avant 1800, j'ai recueilli les chiffres suivants : 1 représentation de *L'Ingrat* ; 9 représentations de *The Married Man (Le Philosophe marié)* ; 1 représentation de *The Contract*, à Haymarket ; 14 représentations de *Next Door Neighbour* adapté de *L'Indigent* et du *Dissipateur* ; 51 représentations de *Know you own Mind* à Covent Garden ; 10 représentations de *Better late than never* (*Le Dissipateur*) à Drury Lane en 1790 ; 9 représentations de *Cross Partners* à Haymarket en 1792 et 9 représentations de *The School of Arrogance* en 1790-1791. Enfin, *The Generous Impostor* est joué à Drury Lane dans les années 1780, ainsi qu'à Dublin (3 représentations).

qui est jouée et reprise fréquemment comme pièce seconde à Londres, à Dublin, à Liverpool (1777) et à York (1788).

Modalités de circulation des pièces de Destouches dans l'espace anglophone

L'une des particularités de la réception du théâtre français en Angleterre tient au rôle prépondérant des comédiens et des directeurs de théâtre qui en sont les principaux promoteurs, contrairement à ce qui se produit à la même époque dans l'aire germanique par exemple, où l'espace théâtral est encore en constitution [17] et où la pénétration des œuvres françaises se fait surtout par l'intermédiaire des libraires-éditeurs. C'est donc principalement par le biais du réseau des entrepreneurs de spectacles et des acteurs que le théâtre de Destouches est traduit et diffusé dans l'espace anglophone. Samuel Foote, acteur et dramaturge, directeur de Haymarket, établit ainsi en 1762 une édition de théâtre comique français, *The Comic Theatre*, en cinq volumes, qui rassemble sept comédies de Molière et neuf comédies de Destouches (qu'il a fait traduire par des traducteurs dont il ne précise pas le nom). Parmi les pièces retenues figurent *The Young Hypocrite* (traduction de *La Fausse Agnès*), *The Spendthrift* (*Le Dissipateur*)*, The Triple Marriage* (*Le Triple Mariage*), *The Imaginary Obstacle* (*l'Obstacle imprévu*)*, The Sisters* (*La Belle orgueilleuse, ou l'enfant gâtée*), *The Libertine, or the Hidden Treasure* (*Le Trésor caché*), *The Legacy* (*Le Dépôt*), *The Generous Artifice* (*Le Jeune homme à l'épreuve*), *The Whimsical Lovers, or The Double Infidelity* (*L'Amour usé*).

La plupart des traducteurs ou « adaptateurs » sont eux-mêmes dramaturges ou tout au moins comédiens, tels John Kelly, qui est également journaliste et qui est l'auteur de *The Married Philosopher*, Thomas Hull, acteur à Covent Garden, qui traduit librement *Le Triple Mariage*, Thomas Holcroft, qui est le célèbre auteur de la fameuse « préfaçon » du *Mariage de Figaro, The Follies of the Day*, et qui adapte *Le Glorieux*, ou encore Elizabeth Inchbald, une dramaturge à succès. Cette dernière, qui a commencé sa carrière comme comédienne à Londres et en province, a séjourné à Paris pour y apprendre le français et pour assister à de nombreuses représentations théâtrales [18]. C'est lors de la saison 1788-1789 qu'elle présente *The Married Man* au Haymarket Theatre, alors qu'elle donne simultanément une adaptation de *Zélie, ou l'Ingénue*, de Mme de Genlis (*The Child of Nature*) à Covent Garden (qui est un succès, avec 27 représentations).

D'ordinaire, les traducteurs sont directement sollicités par les directeurs des théâtres londoniens qui recherchent dans les succès étrangers un gage de rentabilité. Aussi est-ce *Le Philosophe marié* qui intéresse au premier chef George Colman, directeur de Haymarket, et précédemment de Covent Garden. Très satisfait de l'adaptation d'Elizabeth Inchbald qui lui parvient dès avril 1789, il suggère lui-même un titre pour la comédie et invite la dramaturge à la présenter aux comédiens. La pièce ouvre finalement la saison théâtrale en juillet, mais comparée aux succès antérieurs de Mrs Inchbald, elle n'est qu'une modeste réussite : huit représentations durant la

---

[17] Les théâtres nationaux commencent à se développer et les années 1780 réitèrent avec plus de succès les expériences malheureuses de Hambourg et de Vienne.

[18] Voir l'article que Ben P. Robertson consacre à Elizabeth Inchbald, dans *The Encyclopedia of Romantic Literature* (Frederick Burwick, dir.), John Wiley, 2012, p. 662.

première saison et une seule lors de la saison suivante [19]. La critique est satisfaite même si elle note que la performance de l'acteur Bannister, qui incarne Sir John Classick, entre pour beaucoup dans la réussite de la comédie [20].

Si Elizabeth Inchbald et Thomas Holcroft sont les deux seuls dramaturges à payer leur tribut à Destouches [21], c'est que *Le Glorieux* et *Le Philosophe marié,* qu'ils lui empruntent, sont sans nul doute les pièces les plus fameuses du dramaturge français, les seules qui trouveront grâce aux yeux d'un critique aussi exigeant que La Harpe, pourtant mal disposé en faveur de Destouches. Dans les autres cas, le nom de Destouches est absent. Tout au plus John Kelly, qui adapte lui aussi *Le Philosophe marié*, en 1732, admet-il que sa pièce vient de la scène française, sans donner davantage de précision, probablement parce que la notoriété de Destouches est encore trop faible à cette date. Quant à Frederick Reynolds, qui reprend *Le Dissipateur*, il prétend dans ses mémoires s'être inspiré d'une comédie du XVIIe siècle de John Fletcher et Francis Beaumont, qu'il ne cite pas [22], cependant que le nom de Destouches est totalement éclipsé.

Ce refus d'allégeance au théâtre français est partagé par la presse britannique dans son ensemble, qui s'obstine à dire qu'il ne s'agit pas de simples imitations. À propos de l'adaptation que Murphy fait de *L'Irrésolu* dans *Know your own Mind*, le journaliste du *Monthly Review* déclare que « bien que la comédie soit fondée sur *L'Irrésolu* de Destouches, elle ne peut en aucune façon être considérée comme une traduction, ou être tenue au rang des serviles imitations du théâtre français » [23]. Symptomatique de la volonté altière de lutter contre toute influence étrangère, cette affirmation va à l'encontre de la prétendue supériorité du théâtre français, corollaire du mythe historiographique de la domination culturelle française dans l'Europe des

---

19 Ben P. ROBERTSON, *Elizabeth Inchbald's Reputation : A Publishing and Reception History*, London, Pickering & Chatto, 2013, p. 89.

20 Voir John ADOLPHUS, *Memoirs of John Bannister,* London, Richard Bentley, 1839, t. 1, p. 219 : « Mrs Inchbald farce of "The Married Man" (15th July) was the next novelty of the season. It was written with more spirit and good taste than originality. Destouches was the author of it in French ; he called it "Le Philosophe Marié"; and a translation, with the literal title, "The married Philosopher", by John Kelly, had been performed fifty years before at Lincoln's Inn Fields. Holcroft dissuaded the lady from the exhibition ; but Colman was highly pleased, gave the piece a name, and, in a fortnight after it had been read in the Green-room, submitted it to the public. Although the other parts were strongly cast, Bannister, as Sir John Classick, was the principal cause of success. He displayed with great force and ingenuity, the feelings, the anxieties, the small discontents, and inexpressible cares, which haunt a philosopher who, after revelling in all the luxury of literary liberty, has persuaded himself to surrender his uncontrolled freedom, his settled habits, his darling pursuits, to the laws and arrangements of married life ».

21 Dans l'édition de la pièce d'Elizabeth Inchbald, le nom de Destouches figure en page de titre et dans celle de Thomas Holcroft, il apparaît dès la première ligne de l'avant-propos.

22 *The Life and Times of Frederick Reynolds*, London, H. Colburn, 1827, p. 79. Il fait probablement référence à *The Noble Gentleman.*

23 C'est nous qui traduisons. *The Monthly Review, or Literary Journal*, London, R. Griffiths, 1778, t. 58, p. 435 : « Although this comedy is founded on the *Irrésolu* of Destouches, it is by no means to be accounted a translation, or to be ranked among the servile imitations of the French drama. An original vein of English humour animates the dialogue; and characters of our growth are happily introduced, and faithfully delineated […] ».

Lumières, que l'étude des transferts culturels, et plus récemment des circulations théâtrales, est venue nuancer en mettant l'accent sur les appropriations dont les pièces françaises font l'objet. Comme l'a finement montré Rahul Markovits, chaque espace culturel concerné, selon des contraintes qui lui sont propres, s'approprie les pièces bien plus qu'il ne reçoit passivement ce qui serait un modèle français [24]. Un constat qui se vérifie aisément dans le cas des adaptations des pièces de Destouches, lesquelles établissent une nécessaire distance avec le texte-source. La preuve en est que dans les pièces anglaises, les lieux et les patronymes sont systématiquement anglicisés, y compris dans les traductions réunies dans l'édition de Samuel Foote, certaines scènes sont supprimées afin d'alléger l'ensemble, tandis qu'une plus grande place est faite au comique (lequel s'avère parfois grossier, comme en témoignent le langage cru et l'emploi fréquent de jurons). C'est alors un lieu commun que de dénoncer l'inconvenance des pièces anglaises [25] : Mme Gottsched, désireuse d'adapter *The Drummer* d'Addison, préfère justement utiliser la version française de Destouches, qui lui paraît plus convenable, dans sa pièce intitulée *Das Gespenst mit der Trommel* (1740). Enfin, la visée morale des pièces est souvent maladroitement accentuée : *The Westminster Magazine* note ainsi que le personnage Supple, avatar du Comte du *Dissipateur*, est trop raisonneur et convient mieux aux tribunaux qu'à une scène de théâtre.

La manière dont le dénouement du *Dissipateur*, sobre et concis, est transposé à la scène anglaise permet de mesurer l'ampleur de ces différences. Dans la pièce de Destouches, Cléon demeure seul sur scène, abandonné par tous ses amis, jusqu'à ce que Julie arrive ; le rideau tombe sur l'intimité retrouvée des amants, Cléon prenant les mains de Julie dans les siennes, avec attendrissement. Le dénouement du *Generous Impostor* se déploie au contraire en deux temps : après le long sermon du Comte, ou de son avatar Supple, la réconciliation des amants est suivie par la bénédiction familiale, qui réunit tous les personnages sur scène. Mais l'amplification n'est pas seulement perceptible dans la longueur du dénouement, elle l'est aussi dans la surenchère du pathétique (Sir Harry et Mrs Courtly, alias Cléon et Julie, se jettent aux genoux l'un de l'autre), qui contraste significativement avec l'atmosphère joyeuse qui se dégage des dernières répliques (à peine remis de ses émotions, Sir Harry rudoie gaiement la suivante de Mrs Courtly, sans aucune retenue). Par conséquent, dans l'adaptation anglaise, l'émotion ultime qui est transmise au spectateur est bien davantage une joie collective et partagée qu'un attendrissement touchant. Un tel choix se situe résolument

[24] Voir l'ouvrage de Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe, Politiques du théâtre français au xviiie siècle*, Paris, Fayard, 2014.

[25] Dans la préface du *Tambour nocturne*, Destouches lui-même rappelle ces différences de goût entre les deux nations : « […] je crains qu'on ne trouve encore dans cette comédie bien des traits, des actions et des incidents, d'un goût peu conforme au nôtre. Je doute qu'on se prête facilement au caractère singulier, de l'intendant et à l'excessive ivrognerie des autres domestiques » (Philippe Néricault Destouches, *Le Tambour nocturne, ou le mari devin*, *op. cit.*, p. 3).

aux antipodes de la sobriété de Destouches, que la postérité a parfois confondue avec une certaine froideur : Beaumarchais ne l'appelait-il pas le « froid Destouches »[26] ?

Toutefois, les dramaturges anglais ne réécrivent pas nécessairement l'intrigue des pièces de Destouches, mais recourent à des emprunts ponctuels, qui ne valent ni pour hommage ni pour caution, imitant certains personnages, comme celui de Babet, dans *La Fausse Agnès*, copié par George Colman dans sa pièce *Man* and *Wife*, représentée en 1770 avec un certain succès[27]. Plus largement, le théâtre de Destouches fournit des sujets et des thèmes qui circulent. On a ainsi pu reprocher à Thomas Holcroft de ne pas avoir avoué la dette qu'il avait contractée à l'égard de Destouches dans une pièce intitulée *Duplicity* (1781). Dans la préface de l'édition de 1782, Holcroft se défend d'avoir imité *Le Dissipateur*, déclarant qu'il avait achevé l'intrigue de sa comédie bien avant de lire la pièce de Destouches[28]. Pourtant, la ressemblance est frappante : il s'agit de guérir un joueur invétéré (Sir Harry Portland) et c'est cette fois un ami (Osborne) qui s'y emploie et qui lui gagne au jeu toute sa fortune avant de la lui restituer. Il en est de même du *Mariage clandestin* (*The Clandestine Marriage*) de George Colman et Garrick, dont l'argument est proche de celui du *Philosophe marié* et de son adaptation par John Kelly, ce qu'aucun critique de l'époque, cependant, ne relève. En somme, il s'agit toujours de réutiliser des idées qui ont fait leurs preuves. Lorsqu'on se penche sur le cas d'Elizabeth Inchbald, qui parvient à adapter deux pièces à la fois, *L'Indigent* de Mercier et *Le Dissipateur* de Destouches, l'on ne peut ignorer que de tels procédés ressortissent à ce qu'il est légitime d'appeler un *bricolage dramatique*. Pour être fort répandues, ces pratiques n'en permettent pas moins d'éclairer la spécificité du succès de Destouches.

Succès, fortune et infortune de Destouches

En dépit de ces nombreuses imitations, Destouches demeure peu connu outre-Manche en dehors du cercle des comédiens et des entrepreneurs de spectacle. Un journaliste anglais regrette de ne pas être en mesure de comparer *La Force du Naturel* à sa réécriture, ne pouvant avoir accès à l'original, ce qui atteste la faible pénétration du théâtre de Destouches en français [29]. La traduction par Aikin d'un *Choix des Éloges académiques, de d'Alembert*, en 1799, fait davantage connaître le dramaturge, encore que, dans le premier tiers du XIXe siècle, un débat sur la question du plagiat

[26] Beaumarchais l'appelle ainsi dans une lettre adressée à Collin d'Harleville de 1799. Voir Pierre Caron de BEAUMARCHAIS, *Œuvres complètes*, Paris, L. Collin, 1809, t. 7, p. 148.

[27] Voir *Biographica Dramatica, or a Companion to the Playhouse : Containing Historical and Critical Memoirs, and Original Anecdotes of British and Irish Dramatic Writers*, London, 1812, vol. 3, p. 13 : « *Man and Wife ; or, The Shakespeare Jubilee*, Comedy de George Colman. Acted at Covent Garden, with good success, 1770. The character of Sally is an imitation of the Babet, in the comedy *La Fausse Agnes* ».

[28] « I declare the plot was finished and almost the comedy before I ever read *Le Dissipateur* » (Thomas HOLCROFT, *Duplicity*, Dublin, P. Higly, 1782, p. ix).

[29] « The other is *Adelinda*, a Comedy, in prose, altered from *La Force du Naturel*, by Destouches […] The latter we have not been able to compare, not having the Comedy of Destouches » (*The British Critic, a new Review*, London, F. and C. Rivington, 1798, p. 527).

entre Addison et Destouches dans *The literary Chronicle*[30] montre que le nom du dramaturge français, tout juste connu des spécialistes, ne dit pas grand chose aux lecteurs anglais.

En fait, si l'on fait reposer le succès sur la notoriété et la célébrité, alors celui de Destouches en Angleterre apparaît pour le moins mitigé, en aucune façon comparable à celui d'un dramaturge comme Beaumarchais, qui est traduit, adapté et représenté en Angleterre exactement à la même période et par les mêmes auteurs, comédiens ou dramaturges, notamment par Thomas Holcroft. Mais les journaux anglais s'intéressent autant à la vie privée de Beaumarchais et à ses frasques qu'à ses pièces de théâtre, ce qui est la définition même de la célébrité, dont Antoine Lilti a récemment étudié les mécanismes[31]. Tel n'est pas le cas de Destouches. Ses pièces de théâtre font surtout office de *réservoir* propre à fournir des idées aux dramaturges anglais. C'est, au reste, ce qu'exprime un chroniqueur du *Monthly Review*, dans sa recension du *Lycée* de La Harpe :

> Il n'y avait pas une seule comédie à succès que nos amateurs ne traduisaient ou n'imitaient ; mais le goût et les usages des deux nations étaient si différents que beaucoup des scènes, sinon des pièces entières de Destouches, qui avaient été importées de ce pays, ne s'y étaient pas diffusées[32].

Le succès de Destouches en Angleterre n'est pas un succès de reconnaissance, ni même de programmation, comme en France, mais un *succès de performance*, qui répond à un souci pragmatique de récupération ou de recyclage, les logiques d'écriture et de réécriture étant inféodées aux logiques commerciales. C'est moins la volonté d'adapter Destouches qui préside à ces emprunts et imitations de natures diverses que celle de promouvoir ce qui a déjà passé l'épreuve de la scène afin de produire des pièces nouvelles, susceptibles de plaire au public anglais et surtout de répondre aux demandes des théâtres qui ont sans cesse besoin de créations nouvelles. D'où cette oscillation permanente entre aveu et désaveu, qui cristallise à la fois des enjeux commerciaux et idéologiques (puisqu'il s'agit bien, en creux, de fierté nationale) : les

---

[30] Addison est accusé d'avoir plagié Destouches alors que c'est Destouches qui s'est inspiré d'Addison. Un journal anglais déclare en effet que *The Drummer*, la comédie d'Addison « n'est rien de plus qu'une mauvaise version d'une pièce très spirituelle d'un auteur, appelée *Le Tombeau nocturne* (*sic*). L'intrigue, les scènes et les personnages sont précisément les mêmes. Tout ce que M. Addison a fait, c'est de changer le lieu de l'action en le déplaçant de la France à l'Angleterre, et, en traduisant le dialogue, de s'efforcer de substituer l'humour anglais au français ; et ce faisant, tout l'esprit de l'original s'est évaporé. […] Pauvre Addison ! Accusé d'un vol en littérature, un siècle après sa mort », *in The literary Chronicle for the Year 1824*, London, Davidson, 1824, p. 331. C'est nous qui traduisons.

[31] Antoine Lilti, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

[32] *Monthly Review, or Literary Journal*, London, R. Griffiths, 1802, vol. 27, p. 489 : « There scarcely ever was a successful comedy at Paris, which our dramatic dabblers did not translate or imitate : but, so different are the taste and manners of the two nations, that the second-hand piece seldom succeeds ; and therefore, though many of the scenes, if not whole plays, of Destouches, have been imported into this country, they have not become current ». C'est nous qui traduisons.

emprunts à Destouches tantôt s'exhibent, tantôt se cachent, suivant le profit que les différents intermédiaires peuvent en tirer.

Les modalités de la réception de Destouches en Angleterre invitent donc à considérer son théâtre moins comme une œuvre reconnue, à laquelle le public peut accoler un nom, que comme une matière théâtrale perpétuellement disponible, qui circule sur les scènes étrangères et dont le succès dépend précisément de cette faculté à être réinvestie par d'autres auteurs. Ainsi peut-on opposer à *l'infortune* de l'auteur au regard de la postérité critique *la fortune* de l'œuvre, à l'étranger, mais aussi en France, où les comédies de Destouches continuent d'être représentées au cours du XIXe siècle, sans pour autant bénéficier d'un traitement institutionnel comparable à celles de Marivaux ou de Beaumarchais. En un sens, l'étude de la réception de Destouches nécessite un déplacement de point de vue de la figure de l'auteur, dont la valorisation est aujourd'hui commandée par une volonté de réhabilitation, sinon de réparation de ce qui peut être perçu comme une injustice au regard de l'histoire littéraire, vers son œuvre. Le « cas Destouches » propose en effet une réflexion plus vaste sur le succès en littérature qui, assurément, ne se réduit pas à la place qu'un auteur occupe au sein de l'institution. Il est probable que les raisons de la désaffection de Destouches soient en premier lieu idéologiques, ses comédies ne se prêtant pas aux mêmes lectures politiques que les pièces de Marivaux ou de Beaumarchais [33]. De plus, l'hostilité de Destouches aux idées nouvelles ne pouvait en faire l'un des représentants des Lumières, si bien que les institutions scolaire et universitaire républicaines ont relayé l'« antipathie » d'un La Harpe qui, comme le notait avec une certaine lucidité le rédacteur du *Journal de l'Empire*, au début du XIXe siècle :

> […] avait pour fondement les succès et la réputation de Destouches ; la faveur dont il jouissait à la cour, qui avait fait imprimer ses œuvres au Louvre ; la considération que donnait à l'auteur du *Glorieux* et du *Philosophe marié* le personnage important qu'il avait joué à la cour d'Angleterre, où il avait été chargé pendant sept ans des affaires de France, et honoré de toute la confiance du régent. […] Tout cela ne disposait pas favorablement l'auteur du *Cours de Littérature* […] ajoutez à ces causes de malveillance la haine de Voltaire pour Destouches, et le zèle de Destouches contre la nouvelle philosophie à laquelle il ne cessait de décocher des épigrammes, et vous saurez pourquoi M. de La Harpe, même après sa conversion, s'est montré si rigide à l'égard d'un honnête homme qui tient un rang distingué parmi nos comiques modernes et qui a un genre et une physionomie à lui [34].

---

33 J'ai développé ces questions dans ma thèse de doctorat, « Révolution et figaromania. Réception, usages et significations du théâtre de Beaumarchais, XVIIIe-XIXe siècles », soutenue à l'Université Paris-Sorbonne le 17 novembre 2017, sous la direction de Pierre Frantz.

34 « Feuilleton du Journal de l'Empire », *in Journal de l'Empire*, mardi 6 juillet 1813, p. 3.

Le théâtre de Destouches mis au diapason londonien

John Dunkley

Nous connaissons bien les conditions du théâtre parisien du XVIIIe siècle auquel Destouches destinait ses comédies. Mais celles du théâtre londonien étaient tout autres.

En évoquant les « conditions », j'entends aussi bien les salles de spectacle et leur gestion, les modes dramatiques successives et parfois simultanées, les règlements en vigueur et leur application, afin d'expliquer, dans la mesure du possible, les diverses modifications que les dramaturges anglais et irlandais apportaient aux textes originaux de l'auteur. Naturellement, les traducteurs-adaptateurs anglophones, tout en reconnaissant la valeur de tel ou tel texte français, prenaient en compte, s'ils cherchaient à se faire représenter (toute adaptation ne suppose pas la représentation), le fait qu'ils avaient affaire à une entreprise commerciale au service d'un public généralement identifiable, avec ses attentes et ses exigences propres. Pour eux, il s'agissait donc de transmettre un texte dont ils appréciaient la valeur esthétique et dramatique et de concilier cette ambition avec les conditions que je viens d'évoquer. Leur « respect » du texte original ne consistait donc pas en une fidélité aux mots, loin de là. Ce qui leur importait, c'était la structure de l'intrigue, la capacité du dialogue à passer la rampe et, surtout, les caractères marquants, mais sans qu'ils cherchent pour autant à suivre le détail de leur modèle [1].

---

[1] Le critique Robert Hume note l'importance, en règle générale, du *caractère*, plutôt que l'intrigue, la morale, les larmes et la vertu récompensée aux yeux des dramaturges britanniques, en même temps qu'une sympathie croissante envers les personnages excentriques qui, par conséquent, s'attiraient moins de ridicule ; voir *The Stage and the Page ; London's « Whole Show » in the Eighteenth-Century Theatre*, California University Press, 1981, p. 9-10. Cependant le simple fait d'être un *caractère* indique qu'on se démarque d'autrui.

C'est après 1760 que les comédies de Destouches adaptées pour la scène *légitime* londonienne furent représentées. Les deux exceptions furent *l'Ingrat*, représenté en français une seule fois, au Haymarket en 1722 (auquel j'ai consacré un précédent article)[2] et *The Married Philosopher* de John Kelly, montée à Lincoln's Inn Fields quatre fois en 1732 et une fois l'année suivante à Covent Garden, accompagnée de cinq danses. Les spectacles composés de pièces principales, de petites comédies ou de farces, de danses, de chansons, etc., étaient la norme. Comme le dit Robert Hume : « The reader should not forget that the text he is reading was in fact merely the largest element in what often amounted to a mixed-bag variety show »[3]. Il semble qu'entre 1732 et les années 1760 Destouches fût oublié par le théâtre légitime. Quelques mots d'explication s'imposent.

On peut, me semble-t-il, mettre la représentation de *l'Ingrat* sur le compte des relations qu'entretenait Destouches avec des personnages influents lors de son séjour à Londres. Et il est vraisemblable que le *Married Philosopher* doit son existence au retentissement des succès récents du *Philosophe marié* et du *Glorieux* à Paris. Mais ces deux événements se situent dans une période allant de 1718 aux environs de 1740, où les acteurs du Théâtre de la Foire se transportaient régulièrement à Londres pour offrir au théâtre illégitime un répertoire qui comprenait du Molière, du Regnard, du Dancourt, et même du Racine, avec toute l'expertise qu'on peut imaginer. Même si leur popularité déclina, ils offraient alors tout ce que le public demandait de productions d'origine française.

J'ai évoqué les termes de théâtre légitime et illégitime. Le théâtre légitime désignait Covent Garden, Drury Lane et, parfois, à la rigueur, le Haymarket, cas marginal, et on y présentait de véritables pièces articulées. Le théâtre illégitime était le reste : les ballets, le burlesque, les danseurs de corde, le mélodrame, etc. Cette distinction se fonde sur une histoire à la fois religieuse et politique. À la suite de la guerre civile, le Commonwealth avait interdit le théâtre (en 1642 et 1648) pour des raisons d'ordre moral. Sans la perspective de faire représenter ses pièces, on n'en composait presque plus. De retour d'exil en 1660, Charles II se montrait très favorable au théâtre, et aux vendeuses d'oranges qu'il y trouvait… Tout en remettant sur scène les « anciennes pièces », datant d'avant la guerre civile, on composait les pièces qui constituent le Théâtre de la Restauration. La caractéristique notoire de ce théâtre est, comme tout le monde le sait, sa licence. Une des fonctions du Master of the Revels (qui travaillait sous l'autorité du Lord Chamberlain) était la censure préalable des pièces destinées à la représentation, mais il la négligeait.

Le 25 avril 1662, le roi accorda deux lettres patentes, à Sir William Davenant et Thomas Killigrew respectivement, qui leur permettaient d'ouvrir les salles de Covent Garden et de Drury Lane avec le droit exclusif de monter des pièces de théâtre dans la Cité de Westminster et ses environs immédiats. En établissant un monopole, en fait un duopole, la démarche du roi entravait toute concurrence et étouffait par conséquent

---

[2] « Destouches and the London Theatre : the 1722 performance of *L'Ingrat* and after », *in Intellectual Journeys ; the Translation of Ideas in Enlightenment England, France and Ireland*, édité par Lise Andriès, Frédéric Ogée, John Dunkley et Darach Sanfey, Oxford, Voltaire Foundation, 2013, p. 89-104.

[3] *The Stage and the Page*, p. 27.

la création de pièces nouvelles, qui auraient entraîné un risque commercial [4]. Faute d'autre chose ou parce qu'il les aimait toujours, le public continuait à assister aux représentations du répertoire consacré, ou bien il passait aux spectacles qui n'étaient pas ou, théoriquement, pas principalement, des pièces de théâtre. On contournait le règlement en proposant un thé ou de la musique, avec une pièce offerte *gratis* à la même occasion [5]. Ou bien, comme à la Foire de Paris, on employait des ventriloques, les pancartes, des dialogues chantés, etc., au risque toutefois de se rendre passible d'un procès pour vagabondage. Après la mort de la reine Anne (1714), les autorités chargèrent Steele, alors directeur de Drury Lane, d'épurer le répertoire mais, peu enclin à risquer la désertion de sa salle au cas où l'offre de nouvelles pièces s'avérerait décevante, il remplissait ses fonctions avec une tiédeur qui frôlait l'inaction et s'attira l'opposition du Lord Chancelier, le duc de Newcastle. Puisque les lettres patentes étaient la propriété des destinataires, ils avaient le droit de les vendre ou de les partager à leur gré. En tant que propriété, elles ne pouvaient leur être retirées, mais elles allaient, au cours du siècle, passer entre plusieurs mains d'une compétence ou d'une probité très variables. Les problèmes, surtout financiers, qui en découlaient, produisaient un esprit timide et routinier.

Le premier ministre, Walpole, qui, à cette époque, remplissait en permanence les fonctions du Master of the Revels, craignait que le théâtre ne favorisât la cause des Jacobins. Il cherchait donc à introduire la censure théâtrale tout au long des années trente, sous le prétexte de purger la licence qui y régnait. Il prit l'occasion de l'existence de la pièce satirique et grivoise *The Golden Rump* [6] pour faire adopter le Licensing Act de 1737, qui mit en place une censure préalable régulière et protégeait le théâtre légitime. Son effet, certainement voulu, était d'entraver la création de pièces nouvelles, surtout celles qui traitaient de la politique, et d'encourager l'autocensure et, en l'occurrence, l'éclosion du roman aussi. Rappelons-nous que les comédies de Destouches, qui n'étaient pas nouvelles en 1760, ne se rapportaient donc à aucune réalité politique contemporaine, et qu'elles avaient déjà passé entre les mains du censeur français avant de faire partie du répertoire de la Comédie-Française, ce qui leur assurait pour ainsi dire un certificat sanitaire dramatique.

Robert Hume note l'éclosion de la comédie sérieuse aux alentours de 1760 et évoque l'influence de la comédie larmoyante et des théories de Diderot telles qu'il les exprime dans *De la poésie dramatique* (1758), tout en rappelant la dimension européenne du phénomène [7]. Mais les comédies de Destouches ne sont pas larmoyantes et n'ont que peu de chose en commun (nécessairement fortuit) avec la comédie

---

[4] Pour une discussion approfondie de cette démarche et de ses conséquences (financières et dramatiques surtout), voir Robert Hume, « Theatre as Property in Eighteenth-Century London », *in Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 31 (2008), p. 17-46.

[5] On les appelait des « dish of tea performances » ; voir Jane Moody, *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*, Cambridge University Press, 2000, p. 20. Voir aussi la note 27, *infra*.

[6] La pièce fut supprimée avant la représentation. Aucun texte ne nous est parvenu. Malgré diverses attributions, à Fielding surtout, le véritable auteur de cette pièce apparemment scatologique reste inconnu. Son existence même a été révoquée en doute. On a suggéré un subterfuge de Walpole lui-même pour faciliter l'adoption du Licensing Act.

[7] *The Stage and the Page*, p. 20-22.

sérieuse de Diderot. Il me semble plutôt que l'attention qu'elles attiraient est à mettre sur le compte du génial Samuel Foote, admirateur du théâtre français qui passa les années 1749 à 1752 à Paris.

Dans la préface de son recueil intitulé *The Comic Theatre, being a Free Translation of all the best French Comedies* [8], il écrit :

> Mr Destouches, of whose best works we hope the following is a faithful translation, seems to have considered Molière as his model : I do not mean with regard to his objects, but merely the manner of treating them ; the *Glorieux*, *Irrésolu*, *les Philosophes amoureux* and *Mari usées* [*sic*, pour *L'Amour usé*], have original, unquestionable merit : perhaps his language is in general more polished, and his fables more his own than Molière's. His long residence in England during the regency of the late Duke of Orleans, has given him a freedom of thinking and writing, not to be commonly met with in the works of a Frenchman : to which we may add that his commerce with the customs of other countries has destroyed his prejudice for, and opened his eyes to, the particular follies of his own.

Dans son Avertissement [9], il continue : « […] we shall be careful to fix only on such plays as are in the highest estimation at Paris, and may most easily be adapted to the English manners ».

Il y a, bien sûr, des inexactitudes voyantes dans ce qu'il écrit, mais il fait de la promotion. En critiquant certains de ses prédécesseurs comme incompétents, paresseux, médiocres et ennuyeux, il esquisse aussi l'objectif d'une adaptation satisfaisante : « […] to naturalize the expression, accommodate the difference of manners, […] transfuse the original fire, not to be content with a mere verbal version, but to endeavour to preserve and convey the genuine spirit, at least as far as is consistent with the difference of the two languages ».

Son programme est très clair. En offrant sa « faithful translation », il se permettra des retouches judicieuses [10]. Les alexandrins ne lui posaient apparemment pas de problème. En général, le théâtre anglais, à part le prologue, l'épilogue et les fins d'acte, employait la prose. À cela, on pourrait ajouter le fait que, dans les théâtres de Drury Lane et de Covent Garden, les conditions matérielles différaient de celles de la Comédie-Française : les spectateurs du parterre (« the pit »), hommes et femmes ensemble, étaient assis, et on ne cessait, entre 1760 et la fin du siècle, d'agrandir les salles à chaque reconstruction [11].

---

[8] Londres, imprimé par Dryden Leach pour J. Coote, G. Kearsly et S. Crowder et Cie., 1762, 5 vol., p. xiii. Notons pourtant que *l'Irrésolu* (1713) date d'avant le séjour de l'auteur à Londres, 1717-1723.

[9] Non paginé.

[10] Le champ qui nous concerne ici est celui de l'adaptation dramatique, et non celui, sous certains aspects analogues, de la traduction et de l'imitation. Sur ce dernier, on consultera Samuel Baudry, « Imitation and Translation : the Debate in Britain and Ireland », *in Intellectual Journeys*, p. 17-33.

[11] Sur les reconstructions successives des salles anglaises au cours du siècle, voir Richard Leacroft, *The Development of the English Playhouse*, Londres, Eyre Methuen, 1973, surtout les chapitres 6 et 7. Robert Hume y fait allusion aussi en soulignant la difficulté que devaient avoir les acteurs à se faire entendre dans les vastes salles des années 1790, et ses répercussions sur le type de dialogue possible dans ces circonstances ; voir « Theatre as Property », p. 37.

Dans ce contexte, il convient d'évoquer les problèmes que Foote et ses congénères devaient surmonter et les solutions qu'ils adoptaient. On remarque d'abord que les titres anglais sont moins spécifiques que les titres français. On peut bien trouver des *Spendthrift*, des *Conceited Count*, etc., mais aussi, *Next Door Neighbours*, ou *Know Your Own Mind*, qui n'éclairent pas directement le sujet de la pièce [12]. Il en est de même pour les noms de personnage. Parmi les Le Baron, Le Comte, tels qu'on les trouve dans les pièces françaises, les traductions conservent parfois des Cléon et des Pasquin, mais affectionnent également la dénomination propre beaucoup plus que les pièces françaises : Moneylove, Odway, Lady Amorous, Justice Florid [13]. Elle se rencontre particulièrement chez les personnages absents : Sir Peevish Testy [14], Sir Volatile Vainlove. Il s'agit-là d'une façon de naturaliser la comédie, de lui donner un air anglais conforme à la production indigène, malgré son origine étrangère qu'on ne cache pas, et parfois malgré les didascalies indiquant, par exemple, que la scène se passe à « Orontes's house in Paris ». En revanche, Foote transpose parfois le lieu de l'action et la situe dans « The Baron of Oldcastle's country house », par exemple, avec ses résonances très précises et très anglaises [15]. On ne peut dire avec certitude si ces distinctions se révèlent seulement à la lecture, ou si le décor les rendait manifestes. Les résonances des noms géographiques anglais sont exploitées de la même façon que leurs homologues français. Pour le Valognes des comédies françaises, il suffisait de mettre Northumberland pour évoquer un fond de province perdu, inculte, sauvage, *autre*.

Les adaptations en prose du *Dissipateur*, en cinq actes, et du *Triple mariage*, réduit en un acte de 21 scènes, ne trahissent pas leurs modèles, mais Foote se permet un petit nombre de libertés afin de les adapter au ton du théâtre londonien [16]. Dans son *Spendthrift*, il renforce le côté burlesque des caractères de Moneylove et du Marquis, ainsi que la vulgarité de celui-ci quand il est ivre. Il appelle son père « dad » et, en prenant Moneylove dans ses bras, il éructe, ce qu'il n'aurait pas fait à la Comédie-Française [17]. Dans *The Triple Marriage*, le domestique Pasquin ne propose pas le mariage à la Comtesse, et le départ de l'amant éconduit, Michaut, est moins brusque que dans la version originale.

---

[12] Adaptations respectives du *Dissipateur*, du *Glorieux* et de *l'Irrésolu*.

[13] Rougeaud : la liste des personnages le désigne comme « a debauched magistrate ».

[14] *Peevish* signale un personnage qui s'offense pour rien, et *testy*, un personnage impatient et coléreux. *Peevish* est d'un style plus soutenu que *testy* et *testy* ne s'appliquerait qu'à une personne d'âge mûr. Toujours compris par le public d'un certain niveau socioculturel, mais peu employés, les deux mots ne se rencontrent plus dans la langue populaire.

[15] Les scènes sont celles de *The Triple Marriage* et de *The Young Hypocrite, or The Country Poet*, toutes deux de Foote, dans le vol. I de son *Comic Theatre*. Le titre de baron rappelle la noblesse du Moyen Âge, Oldcastle (il fallait éviter Newcastle, bien entendu) un lignage consacré par le temps, et la *country house* évoque, au dix-huitième siècle, une grande maison avec ses dépendances amples, un train de vie confortable, luxueux, qui favorisaient l'évolution sociale des membres de l'aristocratie.

[16] Il serait difficile de préciser les raisons qui poussaient les dramaturges anglais à abréger leurs modèles, mais le risque de lasser le public par des longueurs (scènes prolixes ou redondantes) ou le nombre d'activités incluses dans la soirée devait compter sans doute.

[17] Acte III, scène 7.

Elizabeth Inchbald, actrice comme Foote, taille dans le *Philosophe marié* pour le réduire à trois actes. Sans omettre des éléments de l'intrigue qui portent sur le dénouement, elle n'épargne pas les conversations diffuses du premier acte, par exemple. Le fait que ce soit une actrice qui introduit ces changements radicaux, sensible comme elle était à ce qui passerait la rampe, suggère peut-être que le spectateur londonien avait moins de patience face à un discours prolixe ou superflu que son homologue parisien qui, quoique très capable aussi de siffler une pièce, pouvait écouter un discours pour ses qualités euphoniques aussi bien que communicatives, tandis que le Londonien n'avait à apprécier que la portée des paroles et le niveau de langue approprié. Cela expliquerait aussi peut-être le plus grand nombre de plaisanteries gratuites que l'on trouve dans les comédies anglaises.

Mrs Inchbald trouvait, au contraire de Foote, certaines difficultés à passer de l'alexandrin à la prose, vers noble qui *représente* la prose sans l'être et qui maintient la dignité dramatique, tant comique que tragique. Si on peut déplorer parfois le ronronnement des vers, l'alexandrin peut aussi favoriser la concision (la prolixité aussi, bien sûr) et s'avérer mémorable et apte à offrir des maximes [18]. Le cas de la prose est presque tout à fait le contraire. Plus rarement mémorable, elle n'a rien qui soit *a priori* noble et, si elle cherche à l'être, surtout au théâtre, elle court le risque de devenir tout simplement pompeuse, et les maximes en prose sentent le sentencieux et la moralisation plate, ton qui convient dans le cas de certains personnages boucs émissaires, mais non pas à tous [19]. En naturalisant la pièce-source, il fallait, normalement, trouver une expression conforme à la conversation ordinaire de la bonne société métropolitaine (à l'exception des cas spéciaux des rustres, des hobereaux, des simples, etc.), avec tout ce qu'elle comporte d'interruptions, d'autoréparations, d'hésitations, d'approximations, et ainsi de suite.

Une douzaine d'années après la mort de Mrs Inchbald (1753-1821), James Boaden publia ses *Mémoires*, où il propose une distinction capitale entre le langage dramatique des deux nations, qu'il insère dans le récit du voyage en France que firent Mr et Mrs Inchbald en 1776. Arrivés à Paris le 28 juillet,

> they did not neglect the opportunities, which Paris afforded at this time, of forming a correct notion of the very opposite styles of performance in both tragedy and comedy, prevailing in the rival capitals, and which arise more from the nature of their languages than from the manners of the people. The rhythm of the French language is greatly independent of emphasis and pause ; it cannot be broken into small fragments, except for striking and conclusive replies. […] The declamation is *entraînante*, not pointed ; as the actor proceeds, the volume of his voice increases, reminding one of the swell of an organ. The hearer kindles with him to the close of

[18] Dans les salles parisiennes, où les spectateurs restaient debout, circulaient et faisaient inévitablement du bruit, l'alexandrin avait aussi l'avantage d'être plus *prévisible* que la prose.

[19] D'un point de vue purement culturel, il semble que le francophone retienne plus de maximes en alexandrins, tirées des œuvres classiques, que l'anglophone d'un niveau culturel analogue ne retient de son patrimoine en prose.

> what we should deem an endless narration, and is cheered and charmed by the beauty of the versification[20].

Les « traducteurs » anglophones opéraient des ajouts et des suppressions aussi. Dans le *Married Philosopher* de Kelly (1732), par exemple, le serviteur, Brush, ouvre la pièce avec un exposé de la situation domestique et une conversation à ce sujet avec la suivante, Pinwell, qu'il courtise. Ce n'est qu'à la deuxième scène que l'on voit le philosophe, Bellefleur, assis à une table devant des livres. Kelly inclut aussi dans son texte des allusions espiègles à la culture française de son modèle lorsqu'il fait dire à Brush : « Here's as much mystery as in the pagan religion » (Acte I, scène 1), et à Odway, « No words ; – 'sbud, I am old Lewis XIV. *Sic volo*, and there's an end » (Acte II). Qu'il le fasse pour mettre une distance entre sa propre pièce et son modèle, ou pour le simple plaisir de faire des plaisanteries impossibles en France, on ne peut le savoir. Dans la première scène entre Brush et Pinwell, qui est en prose, l'auteur met en vers la déclaration d'amour du domestique et, ainsi que le fait parfois Destouches après des passages marquants, il fait souligner le beau discours par l'interlocuteur, qui prend le même ton : « […] Such moving plaints would pierce a tyger's heart, and call forth pity from a flinty rock » (encore des vers). Le vers, signe d'amour, est délibérément dévalué du fait qu'il est débité par un domestique, et d'autant plus profilé qu'il est couché dans un discours en prose. Kelly inclut une autre allusion à la civilisation anglaise quand il fait dire à Odway, parlant de son neveu : « I'll disinherit the dog ; I'll first cut his throat, and then cut him off with a shilling » (Acte V)[21]. Plaisanterie à propos de l'ordre des actes envisagés, jeu de mots sur *cut* et *cut off*, et allusion aussi à la procédure testamentaire anglaise, car « to cut someone off with a shilling » indiquait que le testateur n'avait pas simplement oublié tel ou tel parent, mais qu'il avait bien l'intention de le déshériter.

En 1777, lorsque le nom de Destouches était encore plus connu, Arthur Murphy fournit à Covent Garden son adaptation de *L'Irrésolu* sous le titre *Know Your Own Mind*[22]. Comme Kelly, mais au contraire de Foote, il ne marque pas de fréquents changements de scène. Le seul cinquième acte est divisé en deux scènes parce que l'action se passe dans une maison différente[23]. Murphy remplace le récit qui ouvre *L'Irrésolu* par un va-et-vient plus ou moins effréné et des cris :

---

[20] *Memoirs of Mrs. Inchbald ; including her familiar correspondence with the most distinguished persons of her time* [...], edited by James Boaden, Esq., Londres, Richard Bentley, 1833, 2 vol. : I, p. 64-66. Pour *entraînante*, on doit sans doute comprendre *traînante*. Boaden note aussi, lorsqu'il considère le peu de progrès que faisait Mrs Inchbald avec son projet de traduire Corneille, qu'elle découvrit bientôt : « that English prose would sink miserably under the force and melody of his versification », *ibid*., II, p. 95.

[21] Dans la pièce de Kelly, Odway est le frère de la mère du protagoniste.

[22] Sur Arthur Murphy (1727-1805), consulter Garry HEADLAND, « Arthur Murphy : adapter, imitator and translator », *in Intellectual Journeys*, p. 35-43. Cet excellent article étudie et évalue l'œuvre de Murphy, surtout ses adaptations de comédies françaises, et sa perspective sur les théories de l'imitation courantes à l'époque.

[23] On note que le théâtre anglais imprimé ne marquait pas de changement de scène aux entrées et sorties, ce qui n'est pas sans se répercuter sur la manière dont on les lit.

> CHARLES : Here William, William ! Where are you running ?
> [Enter William]
> WILLIAM : Why, there's a gentleman that comes from the Corporation to sell master a seat in Parliament. I am going to tell him he must wait.
> CHARLES : You must do just the contrary ; tell him he may go.
> WILLIAM : And t'other that comes about a company in a marching regiment.
> [Enter Robert]
> ROBERT : Mr Charles, Mr Charles … etc. [24].

Au lieu d'offrir au spectateur l'image d'un personnage d'élite qui change tout le temps, Murphy cherche à illustrer la confusion physique et morale qu'il provoque. On est loin en fait de la dignité plutôt statique du salon à la Molière où prédomine le dialogue, et bien dans le théâtre londonien.

Comme dans la scène que nous venons de citer, Murphy naturalise sa comédie en la truffant d'évocations de la vie londonienne de l'époque et des questions qui occupaient les esprits des « coffee houses » de temps à autre. « To sell Master a seat in Parliament » est une allusion aux « rotten boroughs » [25]. Avant la grande réforme de Peel, votée en 1832, il était normal pour une personne noble ou bien soutenue d'acheter les suffrages des électeurs, qui s'attendaient à la rémunération (il fallait posséder une propriété valant quarante shillings pour être de leur nombre), afin de siéger à la Chambre des Communes, qui ressemblait donc étroitement à la Chambre des Lords. Les « rotten boroughs » avaient très peu d'électeurs [26]. On note aussi la capacité de Mrs Bromley (qui correspond à Madame Argante, mais en plus jeune et moins folle) de mettre en place un plan pareil (Acte III). C'est une dame nantie, comme son modèle, mais avec un pouvoir social plus étendu. Elle n'a pas de titre, mais en Angleterre une lignée distinguée au niveau du *county* avait plus de prestige social qu'un titre de noblesse de date récente.

Cette formule de Murphy englobe maints aspects de la vie contemporaine et, pour les spectateurs de l'époque, aurait, sinon un air *tout à fait* anglais, du moins *un air naturel* dans le contexte métropolitain. Il fait allusion, par exemple, aux aspects suivants de l'expérience : St James's parish, Westminster Hall, a dish of tea, a country curate, the scarcity of corn, triennial parliaments, the national debt, bail in criminal cases, the Act of Settlement, Magna Carta, newspapers, Mr Christie, etc. [27].

---

24 Nous suivons le texte de l'édition de George TAYLOR, *in Plays by Samuel Foote and Arthur Murphy*, Londres, New York, New Rochelle, Melbourne et Sydney, 1984, p. 168-229. Taylor reproduit le ms. Larpent 425, la version soumise à l'examen du « Licenser » en 1777. Taylor détaille les changements ultérieurs que Murphy apporta à son texte ; voir p. 44. Dans les éditions du texte imprimées au dix-huitième siècle, ce passage est transformé en récit.

25 Circonscriptions pourries, vétustes au point de tomber en décrépitude.

26 La circonscription la plus notoire, mais non la plus petite, était Dunwich dans le Suffolk. La ville avait été un port prospère au Moyen Âge et, à partir de 1298, envoyait deux membres au Parlement. La ville avait été largement engloutie par la Mer du Nord avant le début de dix-huitième siècle, mais envoyait toujours ses représentants au Parlement. À la veille de la Réforme, la ville comptait 232 habitants, dont 32 étaient électeurs (la moitié non-résidents), 44 foyers et « la moitié d'une église ».

27 Expliquer toute cette liste nous porterait trop loin de notre sujet, mais des informations historiques et politiques sont facilement trouvables sur internet et méritent d'être interrogées.

Notre examen des adaptations anglaises de quelques comédies de Destouches amène les constatations suivantes. Grâce sans doute à l'expertise des traducteurs-adaptateurs, qui tous étaient soit des juristes soit des acteurs connus, les adaptations des comédies se conforment aux modèles contemporains du théâtre de souche londonienne. En les anglicisant, on ne cherchait nullement à gommer leur origine française, mais plutôt à souligner la qualité et la modernité du théâtre français et les possibilités de renouvellement qu'il était capable d'offrir au théâtre légitime de Londres. Comme l'écrit Kelly dans le Prologue de son *Married Philosopher* :

> Be favourable then, let France this night
> Direct our *English* authors how to write :
> If you applaud, you will reform the Age,
> And sense and wit again resume the stage.

Les comédies de Destouches sont des œuvres de fantaisie, dont les dénouements sont largement prévisibles dès le départ et conformes aux conventions du genre. Toute menace ponctuelle est désamorcée selon les règles du jeu. La bonté naturelle du genre humain est confirmée dans la majorité des cas [28]. Tel est bien le ton des comédies d'origine anglaise, ton raffiné sans affectation, parfois sentimental mais pas trop, friand des cas psychologiques un peu hors de l'ordinaire, sans pourtant frôler la pathologie, des plaisanteries généralement de bon ton, des personnages secondaires stéréotypés, des angoisses de fantoches vues de loin mais sans indifférence. Les comédies de Destouches se prêtaient à la transformation qu'elles reçurent, qui n'est d'ailleurs pas fondamentale. Il est vrai que, comme l'avait souligné Foote, Destouches comprenait les deux traditions théâtrales, qui montraient des convergences au milieu du siècle (ce qui justifiait l'évocation de l'œuvre de Diderot). Il suffit de lire la préface du *Tambour nocturne* pour s'en convaincre :

> […] c'est plutôt une traduction libre, qu'une production de mon esprit. La plus grande part que j'y puisse prétendre, c›est d'y avoir fait beaucoup de changements, pour le mettre en état de se soutenir sur notre théâtre, et de n'y point paraître trop étranger.
>
> Malgré cette liberté que j'ai prise, et que j'ai dû prendre, je crains qu'on ne trouve encore dans cette comédie bien des traits, des accidents et des incidents, d'un goût peu conforme au nôtre. Je doute qu'on se prête facilement au caractère singulier de l'Intendant, et à l'excessive ivrognerie des autres domestiques qui sont introduits sur la scène. J'ai francisé le petit-maître anglais, autant que je l'ai pu ; mais je sens qu'il n'a point encore la légère fatuité des nôtres [29].

Ajoutons seulement que les *curates* étaient notoirement exploités, qu'on trouvait les élections triennales trop fréquentes et trop coûteuses, qu'un *dish of tea* (expression périmée) fait peut-être allusion aux soucoupes profondes du début du siècle lorsque les tasses, suivant la mode japonaise, n'avaient pas toutes des anses (au contraire des tasses à café et à chocolat). La maison Christie, commissaires-priseurs, existe toujours.

[28] L'exception notable est Damon, le médisant qui, au dénouement, s'acharne à persister dans son vice.

[29] *Le Tambour nocturne*, *Préface*, *in Œuvres de théâtre* (1745), t. III, 1ère partie, p. 173-174.

S'il y a une différence notable, on dirait qu'elle se trouve dans le mouvement physique constant des personnages dans les pièces anglaises pour les raisons que nous avons proposées. On ne peut savoir à quel point l'alexandrin fixait l'attention des spectateurs français, mais il est constant qu'une scène statique, où le dialogue serait en prose, aurait, à l'époque qui nous concerne, paru tout à fait insupportable.

En rendant compte des transformations textuelles de quelques pièces, nous avons effleuré la surface d'un champ de recherche très vaste. Il reste à prendre en compte la réception des comédies adaptées et la durée de leur succès, suivies dans les journaux et dans les lettres intimes éventuelles. Il faudrait comparer systématiquement la recette qu'elles attiraient avec celle d'une gamme de pièces anglaises similaires. Il faudrait considérer les effets possibles qu'avaient des salles de plus en plus grandes et savoir, dans la mesure du possible, les différences dans le jeu des acteurs sur différentes scènes [30]. Il se pourrait que ces renseignements fassent défaut, ou qu'ils ne mènent à aucune conclusion valable. Destouches n'est pas d'ailleurs le seul dramaturge qui ait été accueilli par le voisin d'Outre-Manche, et la recherche devrait en inclure du moins les plus marquants. Il semble que voilà peut-être une perspective d'étude approfondie, de travail collaboratif, qui étendrait notre connaissance précise d'une culture partagée.

---

[30] Certains éléments de ces informations ont déjà été rassemblés ; d'autres restent sans doute à déterrer. Il est très possible que la totalité des informations réunies mène à des conclusions qu'on ne soupçonne pas à l'heure actuelle.

La réception de Philippe Néricault Destouches en Italie

Rotraud von Kulessa

La réception du théâtre français en Italie au XVIIIe siècle en général, et la réception de Destouches en Italie en particulier, s'inscrit dans le contexte de la querelle italienne entre adversaires et défenseurs des idées nouvelles venues d'Angleterre et de France : les idées des Lumières. Un versant de cette querelle, dont les centres en Italie se trouvent à Venise et à Milan, porte sur l'évolution du genre dramatique.

Malgré le déclin de la *Serenissima* au cours du XVIIIe siècle, Venise reste non seulement la première ville de tourisme et de divertissement de l'Europe, mais aussi un de ses centres culturels [1] avec un marché éditorial des plus prospères [2] et le nombre le plus élevé de théâtres [3]. Étant donné l'importance du marché éditorial pour l'économie vénitienne et vu l'indépendance relative de la République par rapport à l'Église catholique, la pratique de la censure y était plutôt flexible [4]. Ainsi, Venise devient l'endroit par excellence du transfert culturel entre la France et l'Italie, notamment en ce qui concerne l'importation des idées des Lumières. En font preuve les innombrables traductions de la littérature française qui seront notamment publiées par des maisons d'édition vénitiennes [5]. Pour ces raisons, Venise devient aussi un

---

[1] Frederic Lane, *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi, 1978, p. 490-492.

[2] Mario Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Angeli, 1989.

[3] Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 91.

[4] Mario Infelise, *L'editoria veneziana nel '700, op. cit.*, p. 62.

[5] Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Paris, Champion, 1925, p. XIV : « Nella seconda metà del '700 i traduttori non si contano più. Si traduce da tutte le categorie di scrittori, da uomini di ogni ceto sociale, per pur diletto estetico, per esercitazione stilistica, per ragioni commerciali, per fini pratici di rappresentazione sulle scene, per appagare il generale desiderio di conoscere le opere francesi e di tenersi al corrente di quel repertorio ».

lieu privilégié pour toutes sortes de querelles culturelles comme celle au sujet de la comédie italienne entre Carlo Goldoni, Carlo Gozzi et Pietro Chiari dont il faut souligner le caractère multidimensionnel. En fait, cette querelle porte non seulement sur des questions esthétiques concernant le genre de la comédie, mais également sur des questions philosophiques, sociales et linguistiques. Or, il s'agit avant tout d'une querelle qui concerne la réception des idées des Lumières[6]. Carlo Goldoni et Pietro Chiari, dramaturges, et Gaspare Gozzi, Pietro Verri et Elisabetta Caminer Turra, traducteurs, cherchent à adapter la comédie française du XVIIIe siècle au contexte vénitien ou milanais, non seulement dans l'objectif de renouveler le théâtre italien encore majoritairement dominé par la *Commedia dell'arte*, mais aussi afin de véhiculer les idées des Lumières telles qu'elles émergent dans la comédie larmoyante ou dans le drame bourgeois français.

Le succès de Destouches : traductions parues dans les anthologies du théâtre français en Italie

Au XVIIIe siècle, le théâtre français jouit ainsi d'un grand succès en Italie et les traductions du drame français en langue italienne sont nombreuses. Souvent, les traducteurs agissent dans l'objectif de contribuer, par leurs traductions, au renouveau du théâtre italien, encore largement dominé par la *Commedia dell'arte*. Une grande partie de ces traductions paraît en effet dans des recueils de théâtre[7]. Les recueils de théâtre d'auteurs français notamment, dont la diffusion atteint son apogée vers le milieu du XVIIIe siècle, connaissent un grand succès[8]. Il s'agit souvent d'éditions précieuses avec illustrations, préfaces et dédicaces des traducteurs et des éditeurs à leurs mécènes et protecteurs afin de s'assurer leur protection auprès des autorités et de l'inquisition[9]. Parmi les auteurs français les plus traduits dans la première moitié du

---

« Dans la seconde moitié du 18e siècle, les traductions sont innombrables. On traduit toutes les catégories d'auteurs, originaires des couches sociales diverses. On traduit pour le plaisir esthétique, pour l'exercice stylistique, pour des raisons commerciales, pour la représentation sur scène ou encore pour satisfaire le désir général de connaître les ouvrages français et d'être au courant de ce répertoire ». (Toutes les traductions sont de Rotraud VON KULESSA)

[6] Voir aussi Rotraud VON KULESSA, « Il gioco con l'illuminismo nel contesto veneziano : I romanzi di Pietro Chiari come esempio di polemica e gioco in letteratura », *in* Rotraud VON KULESSA, Daria PEROCCO, Sabine MEINE (éds.) : *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi.* Firenze, Franco Cesati, 2014, p. 59-74 ; Rotraud VON KULESSA, « Elisabetta Caminer Turra (1751-1796) e *L'Europa letteraria* : alcune riflessioni sulla traduzione », *in Circula : revue d'idéologies linguistiques*, Les Éditions de l'Université de Sherbrooke (ÉDUS) 1-2 (2015).

[7] Voir Giovanni SAVERIO SANTANGELO, Claudio VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, 1981, p. 3 : « [...] poi, che i 2/3 circa delle traduzioni del repertorio francese settecentesco e una parte considerevole di quelle dell'analogo repertorio settecentesco, stampate in Italia tra il 1750 e il 1850, sono riuniti in queste raccolte. » « […] à peu près deux tiers des traductions du répertoire français et une partie considérable du répertoire analogue du XVIIIe siècle, et imprimé en Italie entre 1750 et 1850, sont réunis dans ces anthologies ».

[8] *Ibid.*, p. 4.

[9] *Ibid.*, p. 5.

XVIIIe siècle figurent Destouches (43 traductions) à côté de Françoise de Graffigny avec sa *Cénie*[10] et un peu plus tard Félicité de Genlis (53 traductions)[11]. Selon Santangelo et Vinti, le succès de Destouches est avant tout dû à l'engouement des Italiens pour la comédie de caractère. Or, jusqu'en 1756, c'est Destouches qui se taille la part du lion des traductions qui sont au nombre de 27, dont 19 parues dans des recueils[12]. Ainsi, le recueil *Teatro comico francese in cui si contiene una scelta di commedie più approvate sulla scena di Francia, ora per la prima volta in italiano tradotte* (Venezia, Carnioni, 1754), contient deux pièces de Destouches : *La Forza de' natali* (*La Force naturelle*) et *L'ostacolo improvviso* (*L'Obstacle imprévu*). Y figure également la *Cénie* de Graffigny. En 1764, les traductions de *L'ostacolo improvviso* et de *La Forza de' Natali* réapparaissent dans l'anthologie *Teatro comico francese in cui si contiene una scelta di commedie più approvate sulla scena de Francia* chez Zatta à Venise. Ensuite, Destouches revient, avec les *Tre matrimoni* (*Le Triple mariage*), dans le recueil *Biblioteca teatrale italiana scelta e disposta da Ottavio Diodati patrizio lucchese, con un suo capitolo in verso per ogni tomo correlativo alle cose teatrali, per servire di trattato completo di drammaturgia,* (Lucca, Della Valle, 1762-65, t. 12). Par contre, Destouches ne fait pas l'objet de traductions dans les volumes célèbres d'Elisabetta Caminer Turra, intitulés *Composizioni teatrali moderne*, parus entre 1772 et 1776. Il réapparaît dans des recueils qui paraissent vers la fin du siècle (*Il teatro moderno applaudito*, Venezia, 1796-1801) avec *Il filosofo maritato* (*Le Philosophe marié*) et au début du XIXe siècle dans des volumes comme *Scelti componimenti teatrali tradotti dall'idioma francese nell'italiano* (Brescia, Bettoni, 1802), avec *Il Tamburo notturno ovvero il marito indovino* (*Le Tambour nocturne*).

Traducteurs de Destouches

Parmi les traducteurs du théâtre français, nous comptons le couple Gaspare Gozzi et Luisa Bergalli Gozzi, originaires de Venise, puis le célèbre Pietro Verri, défenseur milanais des Lumières et la duchesse Maria Vittoria Serbelloni, amie de ce dernier.

Si l'activité de traductions du couple Gozzi suit des objectifs bien matériels, l'entreprise de Verri, avec son recueil en quatre tomes entièrement voué à Destouches, se situe plutôt dans l'entreprise de la transmission des Lumières en Italie. Avec la traductrice Maria Vittoria Serbelloni, il entreprend la traduction et l'édition du théâtre complet du dramaturge français, ouvrage publié en 1754-55 auprès de l'éditeur Agnelli à Milan. Pietro Verri (1728-1797) compte parmi les défenseurs les plus importants des Lumières italiennes, implantées notamment à Milan et dans le Veneto. À la fois économiste (*Considerazioni sul commercio nello stato di Milano*, 1763), philosophe (*Meditazioni sulla felicità*, 1763), historien et écrivain, il lance, avec son frère Alessandro Verri et des amis, dont Cesare Beccaria, le périodique *Il caffè*, destiné à diffuser les idées des Lumières auprès du public italien. Vittoria Ottoboni Serbelloni (1721-1790), salonnière milanaise et grande connaisseuse de la littérature française compte parmi les amies de Pietro Verri.

---

10 *Ibid.*, p. 8.
11 *Ibid.*, p. 165.
12 *Ibid.*, p. 182.

Selon Turchi, l'intérêt de Verri pour le théâtre est principalement dû à la fonction éducatrice du genre dramatique. Or Verri souhaite mettre le théâtre au service de la diffusion des Lumières auprès du grand public [13], comme en témoigne sa préface au *Teatro comico* de Destouches [14]. Il y fait mention de la querelle italienne au sujet des Lumières qui fait penser à la Querelle des Anciens et des Modernes de la France du XVIIe siècle. Elle oppose en effet les défenseurs de la littérature italienne du *Trecento*, selon le modèle de l'Académie arcadienne, à ceux qui reconnaissent un certain retard de la littérature italienne comparée à son évolution en France ou en Angleterre. Dans sa préface, Verri s'attaque explicitement aux représentants des Anciens. Il y critique les adversaires italiens des Lumières qu'il traite de « vecchi pedanti » (« vieux pédants ») et qu'il accuse d'imposture. Verri se montre un adepte convaincu de l'idée du progrès scientifique qui accompagne le perfectionnement moral de l'homme [15]. Dans cette logique, il loue le genre de la comédie, seule capable de suivre le précepte d'Horace par rapport à l'objectif de la littérature qui est à la fois de plaire et d'instruire [16].

Il cite ensuite l'exemple de Molière pour arriver à la problématique de la comédie italienne, pervertie par l'influence de la *Commedia dell'arte*. Encore une fois, Verri s'attaque aux Anciens, les qualifiant cette fois-ci de « nemici della età nostra »

---

[13] Roberta TURCHI, *Tra Destouches e Goldoni. Il contributo di Giulio Rucellai alla riforma del teatro comico*, *in* Carlo CAPRA (éd.), *Pietro Verri e il suo tempo*, Milano, Cisalpino, 1999, p. 585-625 ; p. 586 : « L'attenzione di Pietro Verri per il teatro fu costante. […] la scena fu un grande strumento mediante il quale promuovere la riforma dei costumi, nonché adattare nuove idee al livello di un più vasto pubblico. »

« Pietro Verri s'est toujours intéressé au théâtre. […] La scène a été, pour lui, un instrument important pour promouvoir la réforme des mœurs et faire passer de nouvelles idées auprès d'un grand public ».

[14] Pietro VERRI, Maria Vittoria SERBELLONI, *Il Teatro comico del sig. Destouches dell'Accademia francese*, Milano, Agnelli, 1754-1755.

[15] Pietro VERRI, Maria Vittoria SERBELLONI, *op. cit.*, préface, p. 4 : « Sembra che il mondo, checché ne dicano gl'Ipocondrici, in genere di vera saviezza vada migliorando ».

« Il semble que le monde, malgré les discours des hypocondriaques, s'améliore ».

[16] Pietro VERRI, Maria Vittoria SERBELLONI, *op.cit.,* préface, p. 2 : « Ciò supposto dico io ; La Commedia è certamente uno de' più valenti mezzi, che a questo importante fine condurre ci possa ; essa premia colla lode i buoni, i cattivi col biasimo punisce, gl'ignoranti cogli esempè ammaestra, e i pusillanimi co' savi consigli anima ed accende ; vedesi in essa il vizio nel più abbominevole aspetto, poiché reso ridicolo; e la virtù vien rappresentata nella più amabile maniera; sendo ella col diletto congiunta. Non saprei decidere se il genio della buona Commedia sia stato cagione, o effetto d'una general pulitezza di costumi, e buona riforma del cuore umano ».

« Je soutiens que la comédie est sûrement un des meilleurs moyens qui puisse nous conduire à cette fin ; elle loue les bons et punit les mauvais ; elle enseigne le bon exemple aux ignorants ; elle corrige les pusillanimes à travers de sages conseils ; en elle on voit le vice dans toute son abomination car il est ridiculisé ; et la vertu est représentée de la manière la plus aimable puisqu'elle est jointe au plaisir. Je ne saurais dire si le génie de la bonne comédie est la raison ou l'effet d'une politesse de mœurs générale et du bon redressement du cœur humain ».

(« ennemis de notre époque »), qui refuseraient toute influence nouvelle et ainsi l'idée de la relativité en matière de beauté et de goût [17].

À ceux qui refusent le progrès et l'idée de la relativité, Verri ajoute encore ceux qui vivent dans la peur de l'altérité culturelle et qui, par leur étroitesse d'esprit, se sentent menacés par toute influence étrangère [18].

Or, cette préface, publiée sous son nom d'académicien Midonte Priamideo, ressemble somme toute plutôt à un manifeste en faveur des Lumières qu'à une introduction à Destouches qui est mentionné seulement tout à la fin, comme un vrai représentant des Modernes, pour la simple raison qu'il est encore vivant. Verri souligne également l'influence du dramaturge français sur les représentants de la nouvelle comédie italienne, comme Goldoni. Dans cette édition des œuvres de Destouches, il annonce à ses lecteurs avoir changé l'ordre des comédies par rapport à l'original.

Quant aux traductions, nous pouvons observer qu'elles se font en prose et respectent globalement le sens de l'original. Cependant, la traduction en prose fait souvent perdre les finesses stylistiques de l'original ainsi que son esprit. Nous pouvons également noter une tendance à la concrétisation et à l'adaptation au goût et au contexte italiens, comme le montre l'exemple suivant, tiré de l'Acte I, scène 1 de *L'Irrésolu* :

> LYSIMON : Autoriser mon fils dans le libertinage ?
> PYRANTE : Bien loin de l'y plonger, vous l'en retirerez » [19].

Qui devient dans la version italienne :

> LISIMONE : Oh ! Dovrei io dar mano a tutte le voglie d'un figlio ?
> PIRANTE : Si questa è la solo strada di moderarle [20].

Or, le message moral des comédies de Destouches, à savoir ses idées concernant la famille et les rapports entre les générations, correspond parfaitement aux réflexions

---

[17] Pietro VERRI, Maria Vittoria SERBELLONI, *op. cit.,* préface, p. 3 : « Quasi ogni secolo ha i suoi particolari costumi, e le sue diverse maniere di vivere… ».

« Chaque siècle a, pour ainsi dire, ses coutumes particulières et ses diverses manières de vivre ».

[18] Pietro VERRI, Maria Vittoria SERBELLONI, *op. cit.,* préface, p. 4 : « Da una terza classe di persone restami ancora a far parola, e son quelle, che, o per mala educazione, o per un precipatato giudizio non prodotto da una riflessione sincera, il partito dell or nativo Paese abbracciano in modo, che a trascurar s'inducono per una sorte di fanatico umore quel bene, che dalle Forestiere Nazioni ricavare potrebbero ; […] ».

« Il faudrait encore parler d'un troisième groupe de gens, ceux qui, soit en raison de leur mauvaise éducation, soit en raison d'un jugement trop rapide qui ne relève pas d'une réflexion sincère, sont tellement attachés à leur pays de naissance, qu'ils évitent, pour ainsi dire avec une sorte de fanatisme, le bien qu'ils pourraient tirer des nations étrangères ».

[19] Philippe NÉRICAULT DESTOUCHES, *L'Irrésolu*, Paris, Le Breton, 1713, p. 3.

[20] Pietro VERRI, Maria Vittoria SERBELLONI, *op.cit.,* préface, p. A2.

LYSIMON : Oh ! Dois-je favoriser tous les souhaits d'un enfant ?

PYRANTE : Oui, c'est la seule façon de les modérer.

de Verri au sujet des mœurs aristocratiques qui ne devaient plus reposer uniquement sur le principe de l'honneur, mais aussi sur celui de la vertu et des sentiments [21].

De la même façon, le théâtre permet à Verri d'avancer sa conception du philosophe et de la philosophie morale qui se rapprocherait en fait de la comédie [22] car le théâtre permet d'enseigner la morale de façon concrète. Il est vrai que l'activité traductrice de Verri constitue un certain soutien de Carlo Goldoni dans son entreprise de rénovation du théâtre italien, une entreprise qui le confronte aux résistances de ses adversaires, tels que Carlo Gozzi et Pietro Chiari [23]. C'est notamment la critique d'une aristocratie décadente et de ses mœurs corrompues, sujet récurrent dans les comédies goldoniennes, qui fait l'objet de la critique de ses adversaires [24].

---

[21] Roberta TURCHI, *op. cit.*, p. 600 : « Il governo della famiglia, il rapporto tra generazioni erano alcuni degli aspetti delle commedie dell'autore francese, perché insieme con essi si poneva il tema, importantissimo in quegli anni, dell'adeguamanto dei costumi nobiliari ad una morale basata non tanto sul principio di onore, quanto su quello di "virtù" individuali e su "domestici sentimenti" ».

« Le gouvernement de la famille, les rapports entre les générations étaient parmi les sujets d'intérêt des comédies de Destouches, car ils permettaient d'adapter les mœurs aristocratiques à une morale non plus fondée sur le principe de l'honneur mais plutôt sur celui de la vertu individuelle et sur celui des "sentiments domestiques" ».

[22] Roberta TURCHI, *op.cit.*, p. 603 : « Attraverso la traduzione, dunque, si mettava in campo un'idea di filosofo su cui Pietro sarebbe tornato altre volte […] e che, al tempo stesso, rinviava alla prefazione stabilendo une stretta corrispondenza tra filosofia morale e poeta comico. […] a divulgare la lezione di una morale non astratta ».

« À travers les traductions était transmise une idée du philosophe à laquelle Pietro serait revenu à plusieurs reprises […] et qui, renvoyant à la préface, établit une relation étroite entre la philosophie morale et l'auteur de comédies […] à savoir divulguer une morale pratique ».

[23] Roberta TURCHI, *op. cit.*, p. 606 : « A questa altezza del secolo l'inserimento di Destouches nella difficile partita che si giocava intorno al teatro rappresentava il tentativo di riportare, attraverso una mediazione, il favore verso Goldoni e, pertanto, dovendo indicare una linea sulla quale collocare l'opera del commediografo veneziano, si accordava la preferenza a Destouches anziché a Molière, con una proposta ambivalente, al tempo stesso strategica e di orientamento poetico ».

« À ce moment du XVIII[e] siècle, l'introduction de Destouches dans la querelle au sujet du théâtre, correspond à une tentative de soutenir Goldoni, et ainsi, puisqu'il fallait classer l'œuvre de l'auteur vénitien, on accorda la préférence à Destouches au lieu de Molière, une décision à la fois stratégique et esthétique et somme toute ambivalente ».

[24] Roberta TURCHI, *op. cit.*, p. 607 : « La critica dei costumi nobiliari, sappiamo, fu uno degli aspetti che più irritò gli avversari del Goldoni […] Destouches era l'autore verso il quale non era possibile avere riserve moralistiche, né riguardo alla vita, né riguardo alla produzione letteraria successiva a quella teatrale, tutta di carattere edificante. Oltre a ragioni tattiche, importantissime, ve ne eran anche di strettamente connesse a scelte teatrali es è fuor di dubbio che le commedie di Destouches, insieme con quelle di Nivelle de la Chaussée, erano senz'altro più vicine di quelle di Molière alla strada imboccata da Goldoni con "il nuovo teatro comico", per quella mescolazione di "pathétique" e di "comique" che anche secondo D'Alembert faceva del terenzio francese l'iniziatore "d'une nouvelle carrière", il fondatore di quel "drame purement bourgeois" teorizzato da Diderot ».

« La critique des mœurs aristocratiques fut parmi les aspects qui vexèrent le plus les ennemis de Goldoni […] Destouches était cependant l'auteur contre qui on avait du mal à

Adaptations goldoniennes

Goldoni était d'ailleurs bien conscient du soutien dont il pouvait profiter de la part de Verri et de la société milanaise [25], dont celui de la traductrice de Destouches, Maria Vittoria Serbelloni. Ainsi, il reconnaît sa dette envers ce milieu en vantant le talent de la traductrice à plusieurs reprises, comme dans sa préface à la *Donna volubile* [26]. Goldoni reprend les louanges de la traductrice de Destouches en d'autres lieux, comme par exemple dans la dédicace du *Festino* [27] à Pietro Verri. Ou encore dans la préface de la *Sposa persiana*, dans laquelle il insiste sur le talent de la traductrice tout en se lançant dans le débat au sujet du rôle de la traduction dans les processus de transferts culturels. Il conclut en insistant sur le rôle d'Ottoboni par rapport à la réception de Destouches en Italie [28].

---

proférer des critiques d'ordre moral que ce soit sur le plan biographique ou sur le plan de sa production littéraire et dramatique, toutes deux de caractère édifiant. Outre les raisons d'ordre tactique, il y avait celles liées à des choix relevant du théâtre même. Il est hors de doute que les comédies de Destouches, avec celles de Nivelle de la Chaussée, étaient, contrairement à celles de Molière, plus proches de la voie entamée par Goldoni avec son *Nouveau théâtre comique,* et ceci en raison du mélange entre le "pathétique" et le "comique". D'Alembert avait ainsi parlé à propos du Térence français "d'une nouvelle carrière" et l'avait considéré comme fondateur de 'la comédie bourgeois' dont la théorie fut établie par Diderot ».

[25] Roberta Turchi, *op. cit.*, p. 608 : « […] ne vien fuori una intensa rete di relazioni che pone in primo piano il legame di Goldoni con la società nobiliare milanese ».

« […] il en résulte un réseau important qui met au premier plan la relation entre Goldoni et la société milanaise ».

[26] Carlo Goldoni, *La donna volubile* (1751), *in Commedie di Goldoni*, t. VI, Venezia, Municipio di Venezia, 1909, p. 357 : « Tuttavolta, chi piacer avesse di confrontarle, e non intendesse la lingua, potrà leggere l'*Irresoluto* in lingua nostra tradotto, stampato in Milano per il, ... Opera della vezzosa, erudita penna di una illustre Dama, che accoppiando alla grandezza del sangue il bel talento e il buon genio, ha arricchito il Teatro e la lingua nostra colla traduzione di tutte le Opere d'un sì accreditato Autore, il quale però nell'avvantaggio di essere tradotto da una sì nobil mano, deve soffrire, almeno presso di noi, di cedere alle novelle grazie, delle quali l'opera sua viene ora accresciuta ».

« Celui qui souhaiterait les comparer, sans comprendre la langue, pourra lire l'*Irrésolu* dans notre langue, imprimé à Milan,… Œuvre gracieuse d'une illustre Dame qui, réunissant la grandeur de la naissance, le beau talent et le génie, a enrichi le théâtre et notre langue de tous les ouvrages d'un auteur si apprécié, qui doit souffrir, au moins auprès de nous, de céder aux nouvelles grâces qui ont embelli son œuvre par la noble main qui l'a traduit ».

[27] Carlo Goldoni, *Il festino* (1754), Chiara Biagioli (éd.), Venezia, Marsilio, 2014, p. 100 : « Vi consolate con ragione coll'Italia nostra, non per quel poco di bene che io ho studiato recarle sul proposito della Commedia, ma per vederla arricchita della bellissima traduzione del Terenzio Francese Monsieur Destouches, opera di nobile virtuosa Dama ».

« Vous vous consolez, avec notre Italie, à très juste raison, non pas du peu de bien que j'ai apporté á la comédie, mais la voyant enrichi par la belle traduction du Térence français, Monsieur Destouches, effectuée par une Dame noble et vertueuse ».

[28] Carlo Goldoni, *La sposa persiana* (1753), éd. Marzia Pieri, Venezia, Marsilio. 1996, p. 138 : « II Nome vostro, Nobilissima Dama, noto era prima all'Europa ; […] Voi avete una mente sì illuminata, ed un talento, ed un genio per le lettere sì fecondo, che in ogni genere di sapere potete farvi distinguere, ed ammirare; e la Città di Milano, Magnifica in tutto, e per le Scienze, e per le belle Arti famosa, conta Voi per uno de' suoi maggiori ornamenti. Piacquevi

Carlo Goldoni qui, pour ses comédies, se sert abondamment de la littérature française et anglaise, s'inspire notamment, pour sa réforme du théâtre italien, du drame français du XVIII[e] siècle, à savoir de la comédie larmoyante (*Cénie* de Graffigny devient ainsi *Il padre per amore*) et de la comédie de caractère de Destouches. En fait, sa réforme vise l'évolution de la comédie de masques vers une comédie de caractère adaptée au goût italien, une réforme qu'il met en scène dans sa pièce *Il teatro comico* (1750). Que cela soit dans ses *Mémoires* ou dans les préfaces de ses pièces, le dramaturge vénitien ne voile pas ses sources. Ainsi, nous trouvons maintes allusions explicites à sa dette envers Destouches. Dans la préface de sa comédie *La donna volubile* (1751), Goldoni déclare en toute franchise s'être inspiré de *L'Irrésolu* de Destouches pour la peinture de Rosaura, personnage éponyme de sa comédie [29].

---

però di dare un saggio al Pubblico della vostra letteratura con un'opera amena, grata, piacevole; ma che da me, e da chiunque sia del mestiere, non può essere, che ammirata, e giudicata difficile al maggior segno. Parlo io, Nobilissima Dama, della Traduzione delle Commedie del valoroso Monsieur Destouches, celebre Autore Francese. Parrà facile a qualcheduno il tradurre, ma io, che ho sino ad ora settantacinque Commedie immaginate, e scritte, troverei più difficile una straniera sola tradurre perfettamente, anziché nella foggia mia altre quattro comporne. Chi scrive a talento suo, soddisfa il proprio genio, e cerca di uniformarsi a quello della sua Nazione. Ma per tradurre perfettamente da lingua a lingua, conviene entrare nello spirito delle due Nazioni, conoscere la forza dell'Originale, e 1'equivalente della versione ».

« Votre nom, noble Dame, fut déjà connu avant, en Europe : […] Vous avez l'esprit si illuminé, un talent et un génie pour les lettres si féconds, que vous vous distinguez dans n'importe quelle discipline ; et la ville de Milan, magnifique en tout, et fameuse pour les sciences et pour les beaux-arts, compte avec vous, un de ces plus beaux ornements. Il vous a plu de donner au public un exemple de votre littérature avec une œuvre gracieuse, plaisante ; et qui ne peut, que cela soit de moi ou quelqu'un d'autre du métier, qu'être admirée. Je parle, chère Madame, de la traduction des comédies du valeureux Monsieur Destouches, auteur français célèbre. Il pourrait paraître facile, à quelques-uns, de traduire, mais moi qui ai, jusqu'à présent, imaginé et écrit 75 comédies, trouverais plus difficile d'en traduire une seule que d'en écrire quatre de mon style. Celui qui écrit selon son talent, satisfait son propre génie et cherche à satisfaire celui de sa Nation. Mais pour traduire parfaitement d'une langue à l'autre, il est nécessaire d'entrer dans l'esprit de deux Nations, de connaître les qualités de l'original et l'équivalent de la version ».

[29] Carlo GOLDONI, *La donna volubile*, 1751, *in Opere complete di Carlo Goldoni*, Venezia, Municipio di Venezia, 1909, t. VI, p. 357 : « Una donna volubile che nel giro di poche ore cambiasi più e più volte, sembrerà a qualcheduno pazza, e più che volubile. […] Par far rilevare un carattere sulle Scene, conviene necessariamente dipingerlo con i più forti i vivi colori […]. Parmi che il celebre Monsieur Destouches, che occupa sì degno luogo fra i Comici Autori Franzesi, abbia fatto lo stesso nel suo Irresoluto, in cui Dorante si cambia forse più volte di quello si cambi mia Commedia Rosaura. Chi poi lo faccia con più ragione, non istà a me diciderlo, siccome non ardisco mettere quest'opera mia, ch'è forse delle inferiori, a fronte di quelle dell'egregio scrittor Franzese ».

« Une femme volage, qui change d'opinion plusieurs fois en peu d'heures, semblera folle à certains et plus que volage. […] Pour mettre un tel caractère sur scène, il faut le dépeindre avec les plus fortes et vives couleurs […]. Il me semble que le célèbre Monsieur Destouches, qui occupe une si grande place parmi les auteurs français de comédies, y ait réussi avec son *Irrésolu*, pièce dans laquelle Dorante change plus de fois que ne le fait Rosaura dans ma comédie. Peut-être il le fait même de manière plus raisonnable, mais il n'est pas à moi de le

Goldoni prétend toutefois avoir atténué le côté monomaniaque de l'*Irrésolu* pour son personnage féminin, Rosaura. Or, la comédie goldonienne porte encore beaucoup de traits de la *Commedia dell'arte* dans l'inventaire de ses personnages. Ainsi, les deux pères relèvent du groupe des personnes âgées, Pantalone et le docteur. Nous avons affaire aux valets traditionnels, comme Brighella, et à une trame amoureuse parallèle au sein de ce groupe. À cela s'ajoute une complexité plus grande du personnage de Rosaure, qui est caractérisée non seulement par son inconstance mais aussi par sa jalousie et par la médisance. De même, elle entre en concurrence avec sa sœur et deux amies, si bien qu'à la fin, tout le monde se marie, sauf elle. C'est d'ailleurs son attachement à la *Commedia dell'arte* qui entraîne la complexité de la trame, mais qui atténue la portée de la description du contexte social tel que nous le trouvons chez Destouches et qui porte notamment sur la relation père-fils et sur l'éducation.

Je ne voudrais pas ici entrer dans le récit, bien connu, du litige entre Destouches et Goldoni au sujet du *Glorieux*. En fait, Goldoni avait été accusé d'avoir plagié *Le Glorieux* de Destouches dans sa comédie *Il Raggitore*, représentée au carnaval de 1756 [30]. Expert dans les querelles, Goldoni rebondit sur l'accusation dans la scène 4 du troisième acte de sa *Donna stravagante*, dans laquelle il introduit une méta-discussion des personnages de la pièce au sujet de la position des poètes et de la comédie, et y avance avant tout l'argument du goût des spectateurs. Donna Livia mentionne alors *Il Raggitore* comme la meilleure comédie du moment. Don Medoro objecte que le poète l'aurait pris du *Glorieux* de Destouches. Don Properzio, par contre, prend la défense de Goldoni quand il déclare que ce dernier ne copie pratiquement jamais personne et s'il le fait, c'est avec le plus grand soin [31]. À travers les paroles de son personnage, Goldoni fait donc son auto-défense qu'il masque à travers ses louanges à Destouches.

Ce dernier épisode montre clairement l'impact des traductions de pièces de théâtre françaises dans les querelles italiennes du XVIIIe siècle. Ces querelles sont caractérisées par leur pluridimensionnalité car elles portent à la fois sur des questions idéologiques, esthétiques et parfois aussi personnelles. Or, Destouches jouit non seulement d'un succès certain dans l'Italie des Lumières, mais est proprement instrumentalisé dans la querelle italienne entre adversaires et défenseurs des idées des Lumières.

---

décider, car je n'ose pas comparer mon ouvrage, qui compte peut-être parmi les plus faibles, à ceux du cher écrivain français ».

[30] Françoise DESCROISETTE, « Femmes extravagantes, femmes bizarres chez Goldoni : un écho shakespearien ? », http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=757, 21.11.2017.

[31] Carlo GOLDONI, *La donna stravagante*, acte III, scène IV, in *Opere complete di Carlo Goldoni*, Venezia, Municipio di Venezia, 1909, Tomo XIII, p. 243 : « Dunque per quel ch'io sento, così pessimo ed empio / Ch'egli è il *Raggiratore*, ha più di un buon esempio. / Famoso è quel Francese che diede il scioglimento, / E al nostro autor si nega il suo compatimento? / Sapete la sua colpa? Eccola, egli non suole / Copiar mai da nessuno gl'intrecci e le parole. / Una sol volta il fece, e questi è il suo delitto. / Con più attenzion dell'altre questa commedia ha scritto ».

« Alors à mon avis, si mauvais et vilain / Que le Raggiratore a plus d'un bon exemple. / Il est fameux le Français qui donna le dénouement, / Et on refuse la pitié à notre auteur ? / Vous connaissez sa faute ? La voilà. Il ne copie jamais l'action et les paroles ».

Destouches en Allemagne au XVIIIe siècle Exemplarité d'un modèle français au service d'un projet national allemand

Elsa Jaubert

Dans la première moitié du XVIIIe siècle, dans un espace germanique morcelé et sans réelle capitale, trois formes de théâtre coexistent : le théâtre de cour, réservé à l'aristocratie et qui emploie des troupes étrangères (principalement françaises), le théâtre scolaire protestant et jésuite, qui met en scène des œuvres en latin à contenu religieux, philosophique ou historique, et enfin les spectacles populaires des troupes ambulantes allemandes, dont le répertoire est constitué de farces et de grandes œuvres pompeuses, où le sensationnel et le tragique côtoient les intermèdes bouffons improvisés.

Choqué par la médiocrité de ce théâtre, Johann Christoph Gottsched, professeur à l'université de Leipzig, se lance dans une grande entreprise de réforme de la scène et de la littérature en général. Son action passe par la collaboration avec la troupe de Caroline Neuber (dès 1727), l'élaboration d'une poétique normative, *L'Essai d'un art poétique critique pour les Allemands* (1730), et la publication d'un recueil de pièces modèles en six volumes, *Le Théâtre allemand* (1741-1745), comprenant des traductions et des œuvres originales. Gottsched préconise l'imitation des classiques français, héritiers de l'Antiquité, afin de pallier l'indigence du répertoire et d'introduire le bon goût en Allemagne, pour ensuite pouvoir produire des pièces capables de rivaliser avec leur modèle [1]. Dans les premières éditions de l'*Art poétique critique*, les grands maîtres du théâtre français sont Corneille, Racine et Molière. Mais puisque ce dernier s'était commis avec la farce et le comique populaire [2], la place du

[1] Voir Jacques Laçant, « Gottsched "législateur" du théâtre allemand : la nécessité et les bornes de l'imitation du théâtre français », *in Revue de littérature comparée*, 1970, n° 44, p. 5-29.

[2] Il reprend ainsi le jugement de Boileau et de Fénelon. Voir Catherine Julliard-Jaeck, *Gottsched et l'esthétique théâtrale française*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998.

vrai maître en matière de comédie reste vacante. Lorsque Gottsched découvre les œuvres de Destouches, il y voit une illustration parfaite de ses propres principes et lui décerne le titre de « meilleur auteur comique français » [3]. Il devient alors la référence gottschédienne par excellence et les préfaces du *Théâtre allemand* témoignent d'une forme de contamination : on y trouve en effet la transcription directe des termes du Français[4]. Faire rire, mais aussi « corriger les mœurs, tomber sur le ridicule, décrier le vice, et mettre la vertu dans un si beau jour qu'elle s'attire l'estime et la vénération publique »[5], le tout dans des œuvres exemptes de tout comique bouffon et d'écart de langage, voilà qui correspondait en tous points aux objectifs de Gottsched. Ce dernier oppose alors « le noble style des comédies de Destouches » au style « grossier » de Molière, expliquant cette différence par leur milieu social :

> Mais cela n'avait rien d'étonnant, car Destouches a passé à la cour d'Angleterre le même temps à fréquenter uniquement des personnes distinguées que Molière à errer à travers la France entière en compagnie d'une troupe de comédiens vulgaires[6].

Destouches offre ainsi l'exemple d'une comédie reflétant les usages policés que l'on souhaite introduire en Allemagne par le biais du théâtre, considéré alors comme une « école des bonnes mœurs ». L'absence de grossièretés et le ton de fine plaisanterie, allié à une morale irréprochable, voilà pour le réformateur ce qui caractérise également *Le Testament* (1745), une comédie de son épouse « la Gottschedin »[7]. Et dans son commentaire de *La Mésalliance* (1743), qui est pourtant une adaptation de *George Dandin*, il affirmait déjà qu'elle s'était plus inspirée du noble genre de Destouches que du comique grossier de Molière[8]. En réalité, ce jugement ne relève pas de la constatation objective mais de la pétition de principe : Destouches est la référence française à suivre pour faire de bonnes comédies, or cette comédie est réussie, donc Destouches en est le modèle. Il faut cependant se garder de voir en lui un maître absolu et intangible : ses comédies sont traduites, mais aussi adaptées et améliorées lorsque cela est jugé nécessaire. Les œuvres du Français n'ont de valeur que dans la mesure où elles s'avèrent utiles dans la lutte contre le comique grossier, pour promouvoir un théâtre régulier et éduquer le public et les auteurs. Gottsched occulte ou évacue en effet sans hésitation les éléments qui pourraient le gêner : les comédies d'intrigue comme *Le Triple Mariage* ne sont jamais évoquées, et le problème de la sensibilité

---

[3] Sur la place de Destouches dans les discussions esthétiques, voir l'article très complet de Jean-Marie VALENTIN, « La réception de Destouches en Allemagne au XVIIIe siècle : du comique décent au comique sérieux », *in* Roland KREBS et J.-M. VALENTIN, (éds), *Théâtre, Nation et Société en Allemagne au XVIIIe siècle*, Nancy, 1990, p. 73-90. Nous ne faisons ici qu'esquisser les grandes lignes.

[4] ID., p. 78 et s.

[5] Philippe Néricault DESTOUCHES, *Œuvres dramatiques*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, t. 3, p. 153 et s.

[6] Johann Christoph GOTTSCHED (éd.), *Die deutsche Schaubühne* [1741-1745], Deutsche Neudrucke, Reihe 18. Jahrhundert, Horst Steinmetz (éd), Stuttgart, Metzler, 1972, t. 6, préface, p. 10.

[7] *Ibid.*

[8] ID., t. 4, Préface, p. 10 et s.

n'est abordé qu'en 1751, pour être en réalité mis de côté, car le réformateur refuse de modifier son système des genres.

D'autres hommes de lettres en revanche s'emparent précisément de cet aspect des œuvres de Destouches, et en appellent au Français pour légitimer des orientations esthétiques qui s'éloignent de celles de Gottsched. Dans les *Pensées sur le développement du théâtre danois* (1747), Johann Elias Schlegel veut ouvrir plus largement le champ des références et s'intéresse entre autres aux accents touchants de certaines comédies et à la revalorisation des affects. En tant qu'initiateur de la comédie sérieuse, Destouches représente pour le jeune dramaturge un renouveau dans la tradition. Schlegel évoque ainsi la « tragicomédie » *L'Ambitieux et l'Indiscrète,* qui met en scène des personnages à la fois nobles et subalternes, et excite le rire et la compassion [9]. Il rend également hommage à la justesse des caractères, qui vaut à Destouches d'être classé parmi les « poètes au goût raffiné », ceux qui cherchent des caractères propres à plaire par leur nouveauté, s'adaptant à l'intrigue et desquels l'action puisse découler naturellement. En 1751, Christian Fürchtegott Gellert rédige une défense de la comédie touchante, dans laquelle il illustre son propos par des pièces comme *Les Philosophes amoureux* de Destouches, *Mélanide* de la Chaussée, ou encore *Nanine* de Voltaire. Il entend mettre la vertu et l'émotion au centre de l'intérêt dramatique, car en touchant le cœur des spectateurs par des exemples de parfaite vertu, la comédie produira des effets plus durables que le simple rire de la satire [10].

Le traitement de Destouches chez Gottsched, Gellert et Schlegel prouve une fois de plus combien la réception d'un auteur est fortement déterminée par les présupposés théoriques du récepteur. Le Français apparaît tantôt comme le parangon de la comédie didactique, tantôt comme un auteur de comédies touchantes – tout est question de sélection et d'interprétation. Il en va de même dans l'activité traductrice, à la frontière entre la théorie et la pratique. La traduction est un outil au service des progrès de la scène, un exercice de formation pour les auteurs, destiné à améliorer leur expression, et une occasion d'enrichir et d'affiner la langue allemande. Elle procède en amont d'un choix esthétique (ou pragmatique) opéré parmi les pièces disponibles. En aval, elle reste ancrée dans la mémoire du traducteur et devient une référence plus ou moins implicite. Il y a trois types de traducteurs de Destouches : les dramaturges, les acteurs et les « universitaires ».

Parmi les premiers, on compte la Gottschedin, une femme très cultivée, qui a inlassablement secondé son époux dans ses travaux. Dans ses lettres, elle déclare que Destouches est le « meilleur auteur comique que la France, et peut-être l'Europe » ait produit, et loue plus particulièrement *Le Philosophe marié*, *Le Glorieux* et *L'Ingrat*, dans lesquels elle voit des situations inspirées par la vie de l'auteur, des caractères originaux, l'alliance du sentiment et de la vérité [11]. Elle a traduit dix pièces françaises, dont trois comédies de Destouches : *La Fausse Agnès*, *Le Dissipateur* et *Le Tambour nocturne,* publiées en 1741 dans le *Théâtre allemand*. Comme les traductions doivent

---

9 Johann Elias SCHLEGEL, *Werke*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1971, t. 3, p. 276.

10 Christian Fürchtegott GELLERT, « Abhandlung für das rührende Lustspiel », *in Die zärtlichen Schwestern,* Stuttgart, Reclam, UB 8973/74, 1965, p. 127 et s.

11 Luise GOTTSCHED, *« Mit der Feder in der Hand », Briefe aus den Jahren 1730-1762*, Inka KORDING (éd.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, p. 218 et s.

enrichir le répertoire des troupes allemandes, Gottsched recommande une forme de « nationalisation », en transposant les éléments trop français dans un contexte germanique adapté. Son épouse opère donc des translations géographiques et adopte des conventions allemandes, comme celle des noms parlants. Elle respecte en outre les règles de *l'Art poétique critique* : les œuvres en vers sont traduites en prose, la forme préconisée pour la comédie, et *La Fausse Agnès*, dont les trois actes ne répondent pas à la structure classique, est redécoupée en cinq actes [12]. Le discours de L'Olive y est en outre expurgé de son patois, les Gottsched étant particulièrement attentifs à la correction grammaticale. Mais des expressions sont parfois plus grossières et les différences de langage entre les personnages sont gommées, ce qui s'explique par la difficulté à restituer certaines finesses avec les possibilités de l'allemand de l'époque, mais aussi par le choix d'un registre de langue parlée, qui selon Gottsched doit être celui de la comédie. C'est ainsi que dans *La Fausse Agnès*, les vers suivants de des Mazures : « Si ma belle maîtresse / avait autant d'appas que la belle Comtesse / J'y rêverais sans cesse » (Acte III, scène 6) sont ainsi traduits : « Ah ! Si mademoiselle Henriette / avait autant de raison et d'esprit, / j'irais tout de suite avec elle au lit » [13].

En 1745, *Le Glorieux* est traduit par Johann Elias Schlegel, qui dans sa préface ne s'attarde que peu sur les mérites du Français, supposés connus de ses lecteurs. Il se contente de louer la modestie de Destouches et de traduire un extrait de la préface originale, qui évoque la difficulté de succéder à Molière. Il explique le choix du *Glorieux* par le succès général de la pièce auprès du public parisien et des critiques. Mais cette traduction lui offre surtout une occasion de réflexion théorique sur le bon ton et sur l'usage du vers dans la comédie, qui ne se comprend que dans le contexte des débats allemands de l'époque. Schlegel conteste la position de Gottsched, qui assigne la prose à la comédie. Il observe que chez des auteurs comme Molière, Destouches, Regnard et La Chaussée, le vers n'affecte pas le naturel du dialogue, et décide donc de traduire *Le Glorieux* en vers. En outre, s'adressant à un public aristocratique, il ne cherche pas à adapter l'œuvre, contrairement aux Gottsched [14]. En 1748, Krüger, auteur mais aussi acteur, traduit *Le Philosophe marié*, en collaboration avec Ekhof. Lui ne cherche pas directement par ses traductions à illustrer des principes théoriques, mais plutôt de façon pragmatique à former le goût du public et à enrichir le répertoire. Il se désole en effet de la grossièreté de sa patrie, et rêve d'une machine capable de transplanter en Allemagne le bon goût, l'amour des beaux-arts et l'esprit qui règnent à Paris et à Londres. C'est dans le même esprit que Koch, acteur et directeur de troupe, traduit pour sa part *Le Philosophe marié* [15].

---

[12] La Gottschedin applique ici à Destouches le procédé qu'il avait lui-même utilisé dans *Le Tambour nocturne* pour adapter *The Drummer* d'Addison, et que Gottsched avait approuvé dans sa préface au deuxième tome du *Théâtre allemand*.

[13] *Der poetische Dorfjunker* (Acte IV, scène 5), dans J. C. GOTTSCHED, (éd.), *op. cit.*, t. 3.

[14] Michel GRIMBERG, (éd.), *Die Rezeption der französischen Komödie : ein Korpus von Übersetzervorreden 1694-1802*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998, p. 30-34. Schlegel traduit et adapte aussi un extrait du *Philosophe marié* (J. E. SCHLEGEL, *op. cit.*, t. 3, p. 393 et s).

[15] Voir Heinrich BLÜMNER, *Geschichte des Theaters in Leipzig. Von dessen ersten Spuren bis auf die neueste Zeit* [1818], Leipzig, Zentralantiquariat der DDR, 1979, p. 93 et s.

En 1756, un théologien protestant, Johann Samuel Patzke, traduit et publie anonymement un *Théâtre complet* de Destouches. Dans sa courte préface, il ne dit rien à la louange du Français, dont la réputation est faite. Il justifie en revanche son choix de la prose au motif qu'elle produit un dialogue plus naturel et permet de mieux rendre les qualités du texte original – il faut dire que la prose s'est à l'époque définitivement imposée dans les comédies allemandes, et investit même la tragédie. C'est la première et la dernière fois que l'œuvre de Destouches est traduite dans sa quasi-totalité, y compris les préfaces [16]. Mais à l'époque, les éditeurs allemands impriment aussi de nombreux textes en français. Des *Œuvres de M. Destouches* en cinq volumes sont ainsi publiées à Amsterdam et à Leipzig en 1755-1759 [17]. À Vienne, *Le Triple mariage*, *La Belle Orgueilleuse*, *Le Curieux impertinent*, *L'Amour usé*, *L'Homme singulier* et *Le Tambour nocturne* font l'objet d'éditions séparées entre 1752 et 1764 chez Jean Pierre Van Gehlen, imprimeur de la cour. On trouve enfin *Le Jeune Homme à l'épreuve* à Dresde en 1765, chez le libraire de la cour Georg Conrad Walther, après avoir été représenté par les comédiens français de la cour. Dans les années 1770, la gloire du Français se ternit et le volume *Destouches pour les Allemands* de 1779 est un échec commercial [18]. On note cependant encore sa présence dans une *Anthologie du Théâtre comique des Français – pour les Allemands* (1777-1786) [19].

Sur scène, la forte réception du théâtre français et de Destouches est favorisée par la réforme de Gottsched, nous l'avons vu, mais aussi par l'omniprésence des troupes françaises, engagées auprès des Princes par contrat, à salaires fixes et libérées pour un temps des avanies de la vie ambulante et des chicanes des autorités. Si nombre de troupes allemandes accueillent un répertoire purifié français ou à la française, c'est aussi dans l'espoir – déçu – de bénéficier de la même faveur [20]. Le répertoire de la Neuberin est un exemple significatif : lors du séjour de la troupe à Hambourg en 1735, les comédies françaises assurent à elles seules plus de la moitié des représentations. Cette proportion est à peine moindre pour les autres grandes troupes [21]. En 1741, le choix des auteurs est plus rigoureusement effectué selon les critères gottschédiens,

---

[16] Sur l'ensemble des comédies imprimées en allemand entre 1700 et 1799, 64 % sont des œuvres originales et 26 % des traductions du français. Molière domine largement la première période. Dans la seconde période (1728-1759), la production triple, les auteurs se diversifient et Destouches, qui fait alors son apparition, se place en tête. Voir Michel Grimberg, *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995.

[17] Elles contiennent *L'Envieux, La Fête de la Nymphe Lutèce, Les Fêtes de l'inconnu, L'Homme singulier, Le Mariage de Ragonde et de Colin, Scènes du Protée, Le Tambour nocturne, La Tempête,Thalie et Melpomène, Le Tracassier, L'Aimable Vieillard* et *Le Vindicatif.*

[18] Seul le premier tome est paru : *Destouches für Deutsche*, Meißner et Mylius, Leipzig, Weygand, 1779. Il contient une traduction du *Dissipateur* et du *Glorieux*, quelques éléments de la vie de Destouches et des essais critiques et historiques sur les deux pièces.

[19] Pour toutes ces publications, voir Reinhart Meyer (éd.), *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum,* Tübingen, Niemeyer, 34 vol., 1986-2011.

[20] Voir Michael Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, thèse, München, 1965, p. 166 et s.

[21] Voir Elsa Jaubert, *De la Scène au salon. La réception du modèle français dans la comédie allemande des Lumières*, Paris, PUPS, 2012, p. 58 et s.

et c'est alors Destouches qui domine les représentations, même si Regnard, Marivaux et Molière sont toujours bien présents. Partout où l'on tente de relever le niveau des spectacles, Destouches devient l'un des auteurs favoris des directeurs, et progressivement, de nombreuses troupes indifférentes aux questions esthétiques se dotent elles aussi d'un répertoire mixte, alliant sans scrupule tradition populaire et pièces régulières. Trois pièces de Destouches font partie des quinze comédies les plus populaires à l'époque : *Le Philosophe marié*, *Le Tambour nocturne* et surtout *La Fausse Agnès*, présente dans presque tous les répertoires dont il nous reste des traces, et qui se place dans le trio de tête avec *L'Avare* de Molière et *L'Héritier de village* de Marivaux.

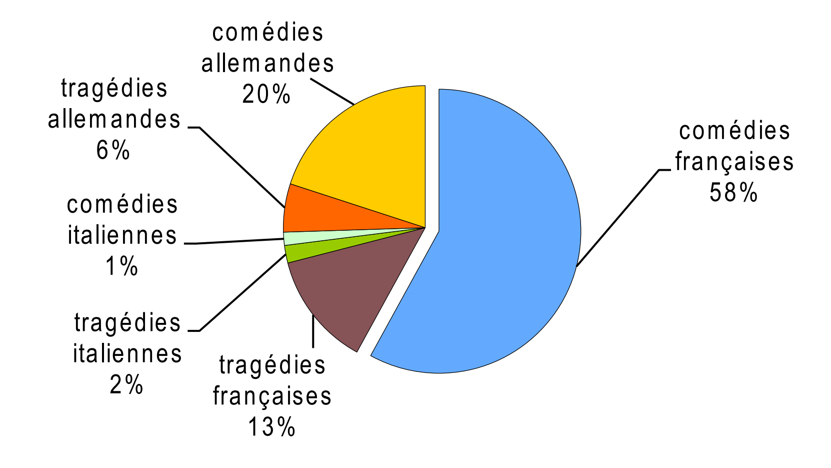


Figure 1. Représentations de la troupe de Caroline Neuber, Hambourg 1735.

Au vu de cette intense réception, on pourrait penser que le Français a fortement influencé les auteurs allemands et a laissé des traces dans la production originale de l'époque. Or la réalité est bien plus nuancée.

Chez Destouches, la tendance à moraliser est l'une des caractéristiques les plus frappantes des personnages, et les tirades didactiques sont nombreuses, souvent pour opérer des distinctions entre des notions[22]. Gustave Lanson estime que « la comédie ainsi traitée n'est plus guère qu'une satire, ou une épître, mise en dialogue et distribuée par personnages »[23]. Les auteurs allemands font eux aussi un usage intensif de ces tirades, qui se caractérisent en outre par de longues prises de parole sans adresse véritable à l'interlocuteur sur scène. Le dialogue devient alors une forme

[22] Voir Destouches, *Le Glorieux* (Acte III, scène 4), *Le Philosophe marié* (Acte IV, scène 3), *L'Homme singulier* (Acte III, scène 7).

[23] Gustave Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante (1903)*, Genève-Paris, Slatkine, 1970, p. 40.

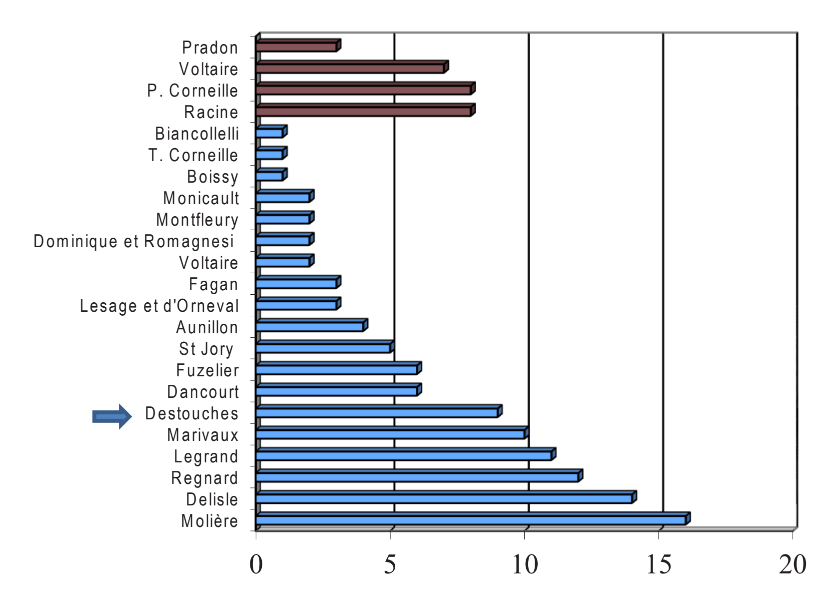


Figure 2. Troupe de la Neuberin, Hambourg 1735. Nombre de représentations par auteur (les tragédies sont en foncé) [24]

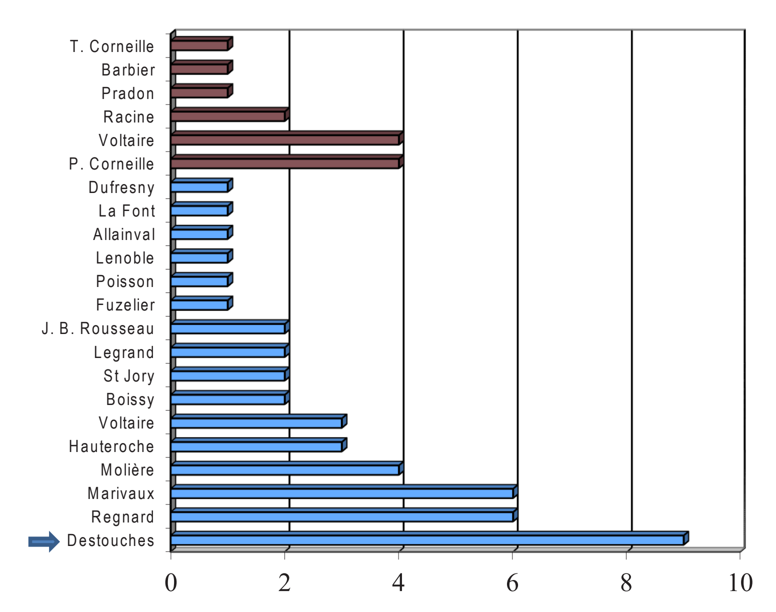


Figure 3. Troupe de la Neuberin, Leipzig 1741. Nombre de représentations par auteur (les tragédies sont en foncé).

[24] D'après Friedrich Johann von Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte* [1881], Leipzig, 1985.

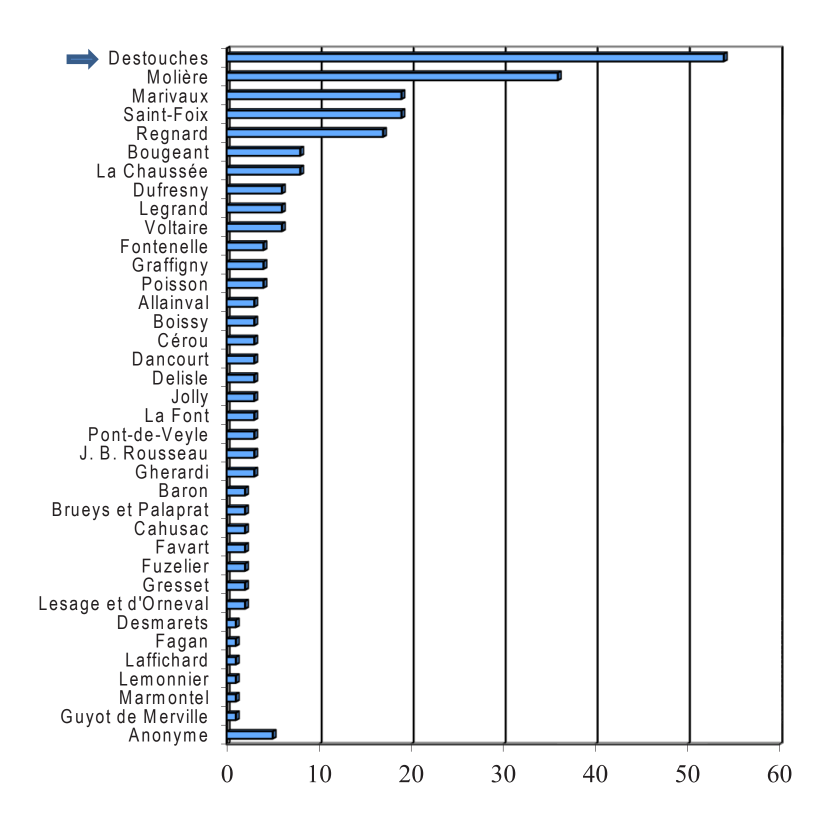


Figure 4. Nombre de traductions publiées par auteurs (1725-1759) [25]

[25] Michel Grimberg, *Réception*, *op. cit.*, p. 63.

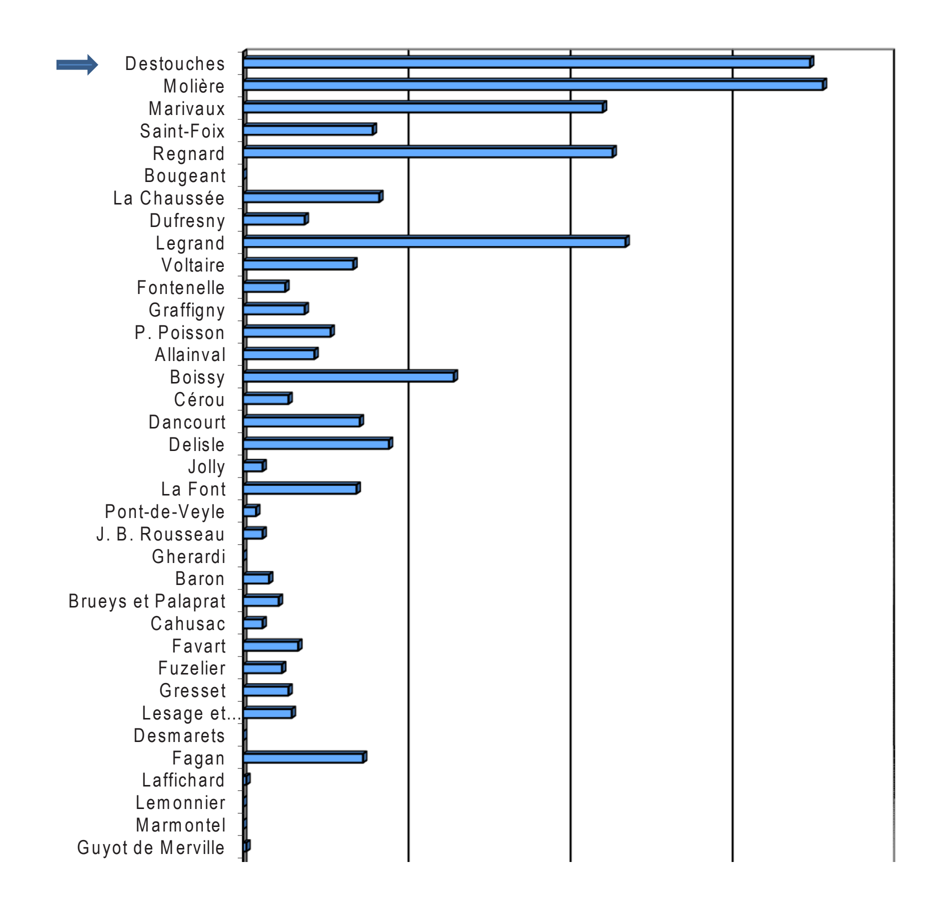


Figure 5. Nombre de représentations par auteurs (1725-1759, hors théâtre de cour).

Les sources étant lacunaires, ce graphique ne peut qu'indiquer des tendances générales.

d'exposé à destination du spectateur, « un pamphlet où les rôles sont partagés » [26] de façon plus ou moins habile, avec une tendance très marquée à la généralisation. Ces exposés sont souvent introduits par des questions de l'interlocuteur, qui demande des éclaircissements. Destouches utilise parfois cette technique, comme dans *Le Philosophe marié*, où Géronte s'exclame : « Qu'est-ce qu'un philosophe ? », question purement rhétorique, puisqu'il apporte lui-même la réponse en dressant un tableau peu flatteur. Mais elle donne l'occasion à Ariste de se défendre et de corriger cette image, en précisant que son oncle est « dans la commune erreur », et confond le pédant avec le philosophe. S'ensuit une longue tirade de dix-huit vers définissant la « vraie philosophie » [27]. Cette technique est fréquente dans les comédies allemandes : on rencontre par exemple un pasteur ignorant et superstitieux qui réclame de lui-même une leçon de philosophie, en demandant tout bonnement ce que c'est que la raison, ou un père traditionnaliste qui interroge sa fille pour qu'elle lui dise « quelles sont les stupides mœurs de [son] frère » [28].

En lien avec son intention édifiante, Destouches perpétue la tradition classique de la sentence, assertion générale formulée de façon frappante et propre à enseigner les mœurs [29]. Ses comédies abondent en maximes ou formules proverbiales, dont la plupart sont l'œuvre de l'auteur lui-même et dont certaines, comme on le sait, sont passées à la postérité [30]. Dans la plupart des comédies de l'*Aufklärung*, la tendance à la sentence est également très forte. Le message du dénouement, en particulier, doit marquer le public par une formule explicite et concise, comme « qui se ressemble s'assemble » [31] ou « le crédule est facilement dupé » [32] ou encore : « je me réjouis toujours de voir la folie et la méchanceté tomber dans leur propre piège » [33]. Cette conclusion fait manifestement écho à celle de *L'Ingrat*, lorsque Lisette affirme que « dans ses pièges toujours un fourbe s'embarrasse » (Acte v, scène 8). Mais c'est là le seul réel exemple de reprise directe.

Destouches et La Chaussée soulignent fréquemment la valeur d'exemple de leurs comédies, afin que les spectateurs sachent en tirer les leçons, comme à la fin des *Philosophes amoureux* (Acte v, scène 11) :

---

[26] Walter Hink, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, Stuttgart, Metzler, 1965, p. 208.

[27] Destouches, *Le Philosophe marié* (Acte iv, scène 3).

[28] Johann Christian Krüger, *Die Geistlichen auf dem Lande* (Acte iii, scène 6) [1743], *in Werke. Kritische Gesamtausgabe*, David G. John (éd), Tübingen, Niemeyer, 1986, et Hinrich Borkenstein, *Der Bookesbeutel* (II, 7) [1742], August Sauer (éd.), Leipzig, Göschen, 1896.

[29] Voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1981, p. 326 et s.

[30] Voir Jean Hankiss, *Philippe Néricault Destouches. L'homme et l'œuvre* [1918], Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 311.

[31] Hinrich Borkenstein, *op. cit.* (Acte iii, scène 9).

[32] Johann Theodor Quistorp, *Die Austern* (scène 27), dans J. C. Gottsched (éd.), *op. cit.*, t. 4.

[33] Luise Adelgunde Viktorie Gottsched, *Der Witzling* (scène 9) [1745], Wolfgang Hecht (éd.), Berlin, Walter de Gruyter, 1962.

> LÉANDRE – Mais par mon action comparée à la vôtre,
> Cher ami, recevez une utile leçon.
> Je me suis défié de ma faible raison,
> Vous avez crû la vôtre à l'abri de l'orage.
> J'échappe le péril, et vous faites naufrage,
> Et par l'événement, vous voyez que l'orgueil,
> De la sagesse humaine est l'ordinaire écueil.

Les leçons morales sont exemplifiées par l'action de la pièce, qui fait office de preuve. Il en va de même dans les comédies allemandes. La conversion finale de Luisgen dans *Les Médecins* en est un exemple typique : elle intervient après que tous les personnages – son amant, son père et sa mère – lui ont affirmé et démontré qu'il ne fallait pas s'enferrer dans ses préjugés contre les médecins. Le mot de la fin de la jeune fille exprime à nouveau cette idée, en l'élevant cette fois à un niveau de généralité supérieur, applicable à l'ensemble de la société :

> Je me rends compte désormais que, comme dans toutes les professions et tous les états, il y a aussi chez les médecins certes beaucoup de fous, mais aussi des gens raisonnables [34].

Dans *Les Mœurs du temps passé*, l'auteur entend démontrer, entre autres choses, qu'il faut être attentif à l'éducation des femmes et à l'accord des caractères lorsqu'il s'agit de contracter une union :

> AGNETA – Les jeunes filles pauvres ont beau avoir appris autant qu'elles veulent, elles ne trouveront pas de mari.
> GUTHERZ – Nous avons aujourd'hui un exemple éclatant du contraire [35].

Enfin, on trouve dans le caractère et dans la fonction des domestiques un dernier élément dramaturgique commun. Ce sont souvent les valets qui au début de la pièce, en vertu d'une grande connaissance de leur maître, brossent leur portrait sous un angle plaisant. Destouches utilise cette technique (dans *L'Irrésolu* par exemple) et on la retrouve également dans les comédies allemandes [36]. Plus généralement, les valets et soubrettes y sont très proches du nouveau type de domestique que l'on voit chez Destouches, mais aussi La Chaussée, Voltaire ou encore Sedaine, ce « valet bourgeois […] dépourvu de relief, jouant la plupart du temps un rôle secondaire », intimement « lié à l'avènement de la comédie moralisante et larmoyante », car dans ce genre il n'y a de place « que pour des domestiques vertueux, censeurs des mauvaises mœurs et saint-bernard des fils de famille en perdition » [37]. Ils ont de l'amour-propre, mais aussi

---

[34] Christlob MYLIUS, *Die Ärzte* (Acte V, scène 9) [1745], *in Das deutsche Drama des 18. Jahrhunderts in Einzeldrucken*, Reinhart MEYER (éd.), München, Kraus, 1981, t. 1.

[35] Hinrich BORKENSTEIN, *op. cit.* (Acte III, scène 4).

[36] Johann Theodor QUISTORP, *Der Hypochondrist* (Acte I, scène 2), *in* J. C. GOTTSCHED (éd.), *op. cit.*, t. 6 ; Gotthold Ephraim LESSING, *Der junge Gelehrte* (Acte I, scène 6) [1747], Stuttgart, Reclam, UB 37, 1979.

[37] Yves MORAUD, *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro*, Paris, PUF, 1981, p. 131.

le sens de l'honneur, ce qui est nouveau, comme Peter dans *Les Pasteurs* ou Cathrine du *Triomphe des honnêtes femmes*[38].

On peut cependant se demander dans quelle mesure, les mêmes causes produisant les mêmes effets, les nouveaux objectifs de la comédie des Lumières en France et en Allemagne ne conduisent pas nécessairement à des modifications similaires. L'antériorité des comédies françaises ne préjuge pas forcément d'un rapport d'influence directe, et malgré la large diffusion de Destouches, on ne retrouve que de très rares traces de reprise directe et indéniable de ses œuvres. En réalité, les auteurs allemands et français travaillent à partir d'une tradition commune qu'ils infléchissent selon leur propos. Le propos étant identique – la comédie se veut l'illustration d'un principe moral – les changements sont comparables et aboutissent aux mêmes profils de personnages. C'est aussi ce phénomène qui est à l'œuvre pour les autres points évoqués plus haut. Si les formes allemandes sont proches de celles de Destouches, ce n'est pas le résultat d'une imitation, mais plutôt de l'application de principes similaires.

Cette communauté de principes devient encore plus manifeste lorsque l'on se penche sur le message véhiculé : Destouches et les dramaturges allemands partagent des valeurs communes, qui sont au cœur de leur parenté. L'un des socles en est l'éthique du juste milieu, chère aux philosophies antiques et à l'idéal classique de l'honnête homme, que Destouches exprime à plusieurs reprises sous forme de sentences, comme celle d'Ariste : « Il ne faut rien outrer quand on veut être sage [39] », ou du marquis d'Arbois, qui fait remarquer à Sanspair que sa singularité a certes des motifs louables, mais qu'elle tombe dans l'excès :

> La maxime qui dit, *rien de trop*, est bien juste,
> Et prouve que le sage, en toute occasion,
> Doit l'être avec mesure et modération[40].

Les raisonneurs allemands sont porteurs du même idéal, estimant qu'« il y a en toute chose une voie médiane que l'on peut imiter »[41]. Ils n'ont de cesse de mettre en garde contre les extrêmes, corrigeant les personnages qui s'aveuglent eux-mêmes et sont persuadés d'agir avec sagesse, comme l'honnête Herrmann, « fou à force de raison et de vertu »[42], ou le mystérieux Timant :

> TIMANT – La suspicion est de nos jours une des vertus les plus nécessaires.
> DAMON – Oui, mais quand on la pousse trop loin, elle devient l'inverse[43].

---

[38] Johann Christian KRÜGER, *Geistlichen, op. cit.*, et Johann Elias SCHLEGEL, *Der Triumph der guten Frauen*, *op. cit*., t. 2.

[39] DESTOUCHES, *Le Philosophe marié* (Acte I, scène 4).

[40] ID., *L'Homme singulier* (Acte I, scène 4).

[41] Luise Adelgunde Victoria GOTTSCHED, *Die Hausfranzösinn* (Acte IV, scène 7), *in* Johann Christian GOTTSCHED (éd.), *op. cit*., t. 5.

[42] Johann Christian KRÜGER, *Die Candidaten* (Acte I, scène 1), *op. cit*.

[43] Johann Friedrich VON CRONEGK, *Der Misstrauische* (Acte I, scène 7), Werner GUNDEL (éd.), *Des Freyherrn Johann Friedrich von Cronegk Schriften*, Ansbach, Verlag Alte Post, 2003. On y trouve aussi un personnage trop bon et trop confiant, qui incarne l'excès inverse. D'autres comédies blâment la patience absolue, l'entière dévotion à la prière, l'excès d'humilité, etc.

Car comme on peut le lire dans une autre comédie, « il n'y pire babil qu'une trop grande discrétion »[44].

Les relations avec les domestiques représentent aussi un domaine d'application concret intéressant. Dans *L'Homme singulier*, Sanspair traite ses valets en égaux. Au cours d'une longue discussion avec Pasquin, il déclare ne faire aucune distinction entre les hommes, sinon celle de la morale et de la vertu : « Je suis homme ; et vous l'êtes aussi », voilà sa maxime (Acte II, scène 5). Mais Sanspair est un original qui se pique de tout faire au rebours des autres, et qui ne s'attire pas le respect de son valet. Sa philosophie idéaliste tombe dans l'excès. Destouches n'approuve pas pour autant ceux qui adoptent le système inverse, à l'image du comte de Tufière qui refuse d'adresser la parole à un domestique : « S'il lui disait un mot, il croirait s'abaisser : / Et qu'un valet lui parle, il se fera chasser »[45]. Le juste milieu semble une fois de plus être le message du dramaturge moraliste. Les Allemands partagent à ce sujet les mêmes vues. Dans *La Gouvernante française*, la Gottschedin adopte une position très nette : il faut certes reconnaître les mérites d'un domestique, mais la relation reste marquée par une différence fondamentale de statut social[46]. Il doit être maintenu « dans les limites de sa condition de valet », même s'il est plus intelligent que son maître (I, 5). L'attitude raisonnable et juste consiste à employer chacun selon ses moyens et tous avec humanité, en excluant toute familiarité. Il se trouve que dans *Le Glorieux*, le valet La Fleur souffre du mépris de Tufière, car il a besoin de « dire [son] sentiment sur tout », et regrette amèrement son précédent maître : « Nous vivions tous deux de pair à compagnon »[47]. De façon significative, c'est aussi un La Fleur que la Gottschedin met en scène dans sa comédie, personnage particulièrement odieux car il se permet des familiarités avec ses maîtres qui ne siéent point « à garçon né et éduqué pour être un valet » (Acte I, scène 4). L'auteur en fait ainsi le symbole de l'orgueil des Français en général, puisque même les domestiques se permettent de manifester une insolence et un mépris envers les Allemands qui est sans rapport avec leur position de subalternes.

La critique de la critique trouve aussi une résonnance particulière en Allemagne. Dans *L'Envieux*, Destouches dépeint un groupe de trois critiques péremptoires, qui par jalousie et bassesse dénigrent son *Philosophe marié*. Ils récusent le jugement du public et prétendent être seuls capables d'évaluer une pièce, car eux « ont étudié l'art et en connaissent toutes les finesses ». Par la voix du Marquis, Destouches leur réplique alors :

> Que ne les mettez-vous donc en pratique ? […] Je ne vois point de plus sûr moyen de critiquer une pièce, que d'en faire une meilleure[48].

Cette injonction a manifestement inspiré la Gottschedin, qui dans *M. le Bel-Esprit*, prend la défense de son époux, alors en butte aux attaques de la jeune génération.

[44] Johann Elias SCHLEGEL, *Der Geheimnissvolle* (Acte II, scène 11), *op. cit.*, t. 2.

[45] DESTOUCHES, *Le Glorieux* (Acte I, scène 4).

[46] Cela n'a rien d'étonnant dans une société de classes très rigide, où les domestiques représentent la dernière condition avant les mendiants et les réprouvés.

[47] DESTOUCHES, *Le Glorieux* (Acte I, scène 3).

[48] *Id.*, *L'Envieux ou la Critique du Philosophe marié* (scène 14).

Trois pédants rivalisent de présomption et raillent entre autres une tragédie publiée dans le *Théâtre allemand*. Le jeune homme sensé leur répond alors :

> Mais vous n'avez qu'à vous mettre à votre table et en composer une meilleure, si celle-ci ne vous plaît pas. Cela ne chagrinera pas l'éditeur, au contraire, il s'en fera une véritable joie [49].

Ils n'en feront rien, bien évidemment, car chacun sait que « la critique est aisée et l'art est difficile » [50]. *M. le Bel-Esprit*, petite comédie en un acte, est une comédie satirique traditionnelle contre les pédants, mais aussi un manifeste gottschédien, qui multiplie les références explicites à l'œuvre du réformateur, si bien que l'on pourrait sous-titrer cette pièce *La Critique du Théâtre allemand*, tout comme *L'Envieux* est la *Critique du Philosophe marié*.

Il y a donc jusque-là parfaite adéquation entre les positions de Destouches et celles des *Aufklärer*. Mais ailleurs on observe à la fois une convergence et des nuances significatives. C'est le cas par exemple pour les valeurs d'humilité, de franchise et de naturel. Dans *Le Glorieux*, Lisette fait ainsi le portrait de Philinte, cet « humble rival » de Tufière :

> Qui n'oserait parler, de peur de parler mal,
> Qui par timidité rougit comme une fille,
> Et qui, […]
> Toujours rampant, craintif, et toujours concerté,
> Prodigue les excès de sa civilité,
> Pour les moindres valets rempli de déférences,
> Et ne parlant jamais que par ses révérences [51].

Et Isabelle de conclure : « Quoiqu'il ait de l'esprit, on le prend pour un sot » [52]. Assommée par son discours, elle finit par prendre la fuite, au grand dam de l'amoureux transi :

> PHILINTE – C'est ma timidité, que je ne saurais vaincre,
> Qui me rend ridicule. On vient de m'en convaincre.
> Que je suis malheureux ! Des jeunes courtisans
> Que n'ai-je le babil et les airs suffisants !
> Quiconque s'est formé sur de pareils modèles,
> Est sûr de ne jamais rencontrer de cruelles [53].

Dans *Le Méfiant envers soi-même*, Christian Felix Weiße met en scène deux personnages radicalement opposés : Cleanth est noble, tout entier homme de cour, galant, hypocrite et égoïste, Arist est bourgeois, tout entier homme de science et de morale, droit, humble et sincère. Mais ce héros vertueux présente exactement les mêmes symptômes de timidité maladive que Philinte et manifeste la même admiration pour ce qu'il ne pourra jamais être :

---

49 Luise Adelgunde Victoria GOTTSCHED, *Witzling* (c. 6), *op. cit.*
50 *Id.*, *Le Glorieux* (Acte II, scène 5).
51 *Id.*, (Acte I, scène 4).
52 *Id.*, (Acte II, scène 4).
53 *Id.*, (Acte II, scène 6).

CLEANTH – Eh bien mon cher Arist, pourquoi es-tu si abattu ? De la gaîté ! De la gaîté ! Quand on veut faire des conquêtes, il faut aussi prendre la mine d'un vainqueur, sinon…

ARIST – Ah ! C'est facile à dire, Cleanth ! Lorsqu'on a ton allure, on est sûr de sa victoire : mais moi – c'est une chance que je ne me voie pas – mes airs sont si guindés, si raides ! – Je me prendrais moi-même en aversion[54].

Cleanth est bien l'incarnation de ces « jeunes courtisans » rompus à la galanterie et à l'art de briller en société. Arist, lui, est un érudit qui n'a jamais fréquenté le monde ni les femmes. Comme Philinte il a conscience de ses défauts, ce qui ne fait que renforcer sa timidité ; son humilité excessive « le rend stupide » [55] et en fait un objet de railleries (Acte I, scène 3). Il est certain que Weiße connaissait *Le Glorieux* (et sans doute aussi *L'École des mères* de La Chaussée), mais ce qui est intéressant ici, ce sont les différences révélatrices. Philinte est un aristocrate de haute naissance, le héros de Weiße est un bourgeois. Destouches ne prend pas explicitement la défense de Philinte et se contente de créer un effet de contraste secondaire, alors que le rapport antithétique entre les deux personnages principaux constitue le nœud de l'intrigue allemande. Et pour finir, c'est Arist qui obtient la main de la jeune fille, tandis que son rival effronté est chassé, alors que dans *Le Glorieux*, c'est Tufière qui, une fois corrigé, épouse Isabelle, et non Philinte, qui disparaît de l'intrigue. En mettant l'accent sur les vertus d'Arist, Weiβe illustre l'opposition sociale et morale propre à l'Allemagne des Lumières entre noblesse et bourgeoisie, qui n'apparaît pas chez Destouches. Par ailleurs, pour renforcer le contraste, Cleanth est aussi un égoïste, qui applique les principes de la politique tels qu'ils sont exposés dans les manuels de conduite. Pour lui, « le monde, ce sont les gens habiles, et tromper quelqu'un nous fait toujours honneur auprès des personnes habiles du monde »[56]. Il raisonne à peu près dans les mêmes termes qu'un autre personnage de Destouches cette fois-ci, Damis, qui ne songe qu'à sa fortune, persuadé que « sans ingratitude, on ne peut avancer[57]. Si le Français condamne la dissimulation et le calcul cynique odieux, en Allemagne, le rejet est encore plus marqué : à la politique, on oppose explicitement un idéal de franchise – voire de naïveté – et de promotion de l'intérêt général, supérieur à l'intérêt personnel.

Cette revalorisation de la franchise entre aussi dans le débat de l'époque qui oppose nature et culture. Dans *L'Homme singulier*, Sanspair fuit le commerce des hommes, qu'il trouve pernicieux,

Parce qu'ils ont perdu cette aimable innocence
Qui bannissait loin d'eux le crime et la licence ;
Parce que l'intérêt a corrompu leurs cœurs ;
Que le vice a changé les modes et les mœurs ;

---

[54] Christian Felix WEISSE, *Der Mistrauische gegen sich selbst* (Acte I, scène 2) [1761], *in Lustspiele*, Carlsruhe, Schmieder, 1778, t. 2.

[55] *Id.*, (Acte II, scène 8).

[56] *Id.*, (Acte I, scène 1).

[57] DESTOUCHES, *L'Ingrat*, (Acte I, scène 6).

Et qu'un luxe effréné, source de mille crimes,
Leur a fait de l'honneur oublier les maximes [58].

La bonté originelle des hommes est-elle pervertie par les progrès de la culture ? En Allemagne, cette interrogation est intimement liée à la question des mœurs nationales et du rapport à la France, et elle s'incarne dans des personnages qui renvoient à des stéréotypes nationaux : le bon sauvage, c'est l'antique Germain et ses vertus, opposé au Français civilisé et corrompu. Cette opposition se cristallise autour de notions clés, comme celle du raffinement des mœurs et de la politesse, de l'esprit et de la galanterie, qui sont pour les Allemands des formes de civilisation pernicieuses, alors que la nature privilégie les qualités germaniques de simplicité et de franchise, de bons sens et de vertu. Ainsi, lorsque dans *La Gouvernante française* le Français Sotenville rappelle que la sincérité ne doit pas empiéter sur la courtoisie et la bienséance, c'est l'occasion pour Wahrmund de démasquer l'hypocrisie :

WAHRMUND – Ah, Monsieur de Sotenville, ne me parlez point de votre courtoisie ! C'est un nom derrière lequel ne se cachent que dissimulations et bassesses serviles. Je connais bien vos artifices français, par lesquels vous charmez les gens ; ce n'est pas par devoir ou par reconnaissance, mais par crainte servile et par intérêt.

SOTENVILLE – Non, certainement... en réalité... vous êtes trop passionné. Je vous demande humblement pardon et la permission de vous dire que la société policée suit les règles de la courtoisie.

WAHRMUND – Libre à elle ; mais moi, je suis mes propres règles et non celles d'une autre société. Je hais la dissimulation et ne peux flatter mon ennemi et lui baiser la main, pour qu'un autre esclave en fasse de même avec moi.

SOTENVILLE – [...] Vous ne voulez donc estimer ni respecter personne ?

WAHRMUND – Oui, plutôt que de ramper devant tout le monde comme vous le faites, vous les Français. Vous flattez, saluez, embrassez et donnez l'accolade à chacun, tandis qu'en votre for intérieur vous les haïssez tous [59].

Le personnage de Wahrmund rappelle ainsi Lisimon, le bon bourgeois du *Glorieux* :

LISIMON – Je veux qu'entre nous, toute cérémonie,
Dès ce même moment, pour jamais soit bannie.
Tiens, chez moi le dedans gouverne le dehors.
Je suis franc.
LE COMTE – Quant à moi, j'aime la politesse.
LISIMON – Moi, je ne l'aime point, car c'est une traîtresse
Qui fait dire souvent ce qu'on ne pense pas.
Je hais, je fuis ces gens qui font les délicats,
Dont la fière grandeur d'un rien se formalise,
Et qui craint qu'avec elle on ne familiarise ;
Et ma maxime, à moi, c'est qu'entre bons amis,
Certains petits écarts doivent être permis [60].

[58] *Id.*, *L'Homme singulier* (Acte I, scène 4).
[59] Luise Adelgunde Victoria GOTTSCHED, *Hausfranzösinn* (Acte II, scène 7), *op. cit.*
[60] DESTOUCHES, *Le Glorieux* (Acte II, scène 14).

La sociabilité sans façons du bourgeois est ici opposée à la politesse hypocrite et orgueilleuse des milieux aristocratiques. La scène de la Gottschedin, si elle reprend les mêmes idées, ne les place cependant plus dans ce rapport social bourgeoisie-noblesse, mais dans un rapport national France-Allemagne, où les personnages sont les représentants du caractère de leur nation. Wahrmund, qui dans ses emportements et son amour de la sincérité pourrait s'apparenter à Alceste [61], n'est pas le fou qu'il s'agit de corriger, mais l'un des raisonneurs de la pièce. Il refuse de régler sa conduite sur les codes d'une société étrangère, et ne jure que par la franchise et l'indépendance. On retrouve les antiques vertus germaniques – probité, courage, amour de la liberté – ainsi que la critique de la politique évoquée précédemment. Le complexe thématique développé est particulièrement dense et révélateur des enjeux identitaires de l'époque, où le modèle de civilité français est rejeté au profit d'un modèle spécifiquement allemand. Ce thème de la politesse illustre le processus mis en lumière par Norbert Elias, celui du déplacement progressif de l'antithèse « culture-civilisation » de l'opposition sociale vers l'opposition nationale [62].

On observe un phénomène similaire avec deux autres marqueurs de l'identité française : l'esprit et la galanterie. Tout comme les comédies de Destouches (et d'autres auteurs français comme La Chaussée ou Boissy) remettent à l'honneur la raison et le bon sens contre les dérives de la frivolité, et l'amour conjugal contre l'adultère institutionnalisé [63], les comédies allemandes s'attaquent à ces phénomènes, mais dans une perspective nationale. Les Allemands y défendent la raison contre « l'esprit » des Français, et les personnages fidèles et vertueux sont des bourgeois allemands, alors que les hommes traîtres et volages sont des Français ou des nobles qui en ont adopté les mœurs [64].

L'intense réception de Destouches en Allemagne est donc le résultat d'une remarquable convergence entre la forme et les thèmes de ses comédies et les objectifs et les préoccupations des *Aufklärer*. Ils reconnaissent dans le Français un allié, dont ils partagent les principes, mais ils n'en deviennent par pour autant d'aveugles imitateurs, bien au contraire : tous les phénomènes d'écho que l'on peut observer sont en réalité le fruit de cette communauté d'idées, et non la conséquence d'une simple réception imitatrice. La meilleure preuve en est l'adaptation au contexte allemand et les glissements qui s'opèrent dans le traitement des thèmes.

---

[61] Voir MOLIÈRE, *Le Misanthrope* (Acte I, scène 1, v. 43-58).

[62] Norbert ELIAS, *La Civilisation des mœurs* [1936], Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 45-51.

[63] DESTOUCHES, *Les Philosophes amoureux* (II, 7) et *Le Philosophe marié* (Acte I, scène 2).

[64] Sur cette opposition entre vertus germaniques et vices français sur scène, voir E. JAUBERT, *op. cit.*, p. 443-517.

Reprises des comédies de Destouches à la fin du XVIIIe siècle à l'époque révolutionnaire

Jacqueline Razgonnikoff

> J'ai toujours eu pour maxime incontestable que, quelque amusante que puisse être une comédie, c'est un ouvrage imparfait et même dangereux, si l'auteur ne s'y propose pas de corriger les mœurs, de tomber sur le ridicule, de décrier le vice et de mettre la vertu dans un si beau jour qu'elle s'attire l'estime et la vénération publique (Préface du *Glorieux*).

Dans sa préface du *Glorieux*, Destouches revendique haut et fort les vertus pédagogiques de son écriture dramatique. Ses contemporains n'ont pas manqué de lui reprocher le côté froid et moralisateur de son œuvre. Néanmoins, il est resté, pendant tout le dix-huitième siècle, l'un des auteurs les plus joués à la Comédie-Française, en cinquième place après les Molière, Voltaire, Racine et Dancourt, avec dix-neuf pièces au répertoire et plus de 2000 représentations jusqu'au milieu du XIXe siècle. Parmi ces dix-neuf pièces, deux énormes succès, *Le Glorieux* et *La Fausse Agnès*, pièces d'acteurs autant que de caractères, d'un vrai comique universel et restées tard au répertoire.

Au cours des dix années qui, de 1789 à 1799, voient les bouleversements amenés par les événements révolutionnaires, le théâtre, devenu la tribune et le lieu de l'expression directe de la part du parterre, quelles raisons ont pu présider à la reprise de neuf des pièces de Destouches, avec plus ou moins de réussite ? Presque naturellement, *Le Glorieux* et *La Fausse Agnès* s'excluent de l'analyse, car jamais leurs représentations ne s'étaient interrompues depuis leur création. *Le Glorieux* compte 296 représentations à la Comédie-Française, de 1732 à 1830, dont 12 entre 1781 et 1789, 10 entre 1791 et 1793 et 10 en 1799-1800, auxquelles il faut ajouter 23 représentations au Théâtre de la République, entre 1791 et 1797 et 7 au Théâtre Feydeau. *La Fausse Agnès* a été jouée tous les ans sans interruption, soit 478 représentations entre 1759 et 1849, auxquelles il faut donc ajouter 52 représentations au Théâtre de la République entre

1791 et 1797 et 8 représentations au Théâtre Feydeau[1]. De même *L'Obstacle imprévu, Le Dissipateur* et *Le Philosophe marié* ont survécu à leur auteur.

N'ont pas été reprises à cette époque les pièces suivantes : *La Belle orgueilleuse ou l'Enfant gâté, Le Curieux impertinent, La Force du naturel, L'Ingrat, L'Obstacle imprévu, l'Irrésolu, Le Médisant, La Fausse veuve* et *L'Envieux.*

Or, pour cette même période, où, rappelons-le, les pièces du répertoire dépassent de beaucoup le nombre des créations, quelle que soit la salle en question[2], Destouches se trouve en quatrième place après Molière, Dancourt et Regnard, au Théâtre de la Nation, et en troisième place au Théâtre de la République, avec 184 représentations, après Molière (485 représentations), et Marivaux (190 représentations).

Le premier événement concernant l'œuvre de Destouches se situe en 1789, à la Comédie-Française, avec la reprise d'une pièce qui avait été créée bien après la mort de l'auteur, pièce aussi ambitieuse que son titre, *L'Ambitieux et l'Indiscrète.* Quelques jours après la prise de la Bastille, les comédiens du désormais Théâtre de la Nation, saisissant l'opportunité de la cessation de la censure royale, remettent la pièce au théâtre, certainement conscients qu'elle ne serait pas sans écho dans le public. *L'Ambitieux et l'indiscrète* évoque, dans une cour de Castille de fantaisie, l'action de deux frères d'un tempérament différent. L'un est un ministre intègre, entièrement consacré au bonheur de son souverain et de son peuple ; l'autre n'est qu'un ambitieux, prêt à sacrifier sa famille et même ses propres sentiments à sa frénésie d'être au plus près du pouvoir suprême. Il est assisté dans ses mauvaises intentions par sa belle-sœur, la propre femme du ministre, une bavarde notoire, écervelée, incapable de tenir sa langue, intervenant à tort et à travers. Dans sa préface à l'édition de la pièce, Destouches avoue avoir pris pour modèle « un premier ministre » et prend d'infinies précautions tant dans la préface que dans le prologue de la pièce. Il ajoute : « J'ai toujours moins pensé, en écrivant, à m'acquérir la réputation d'homme de lettres qu'à m'assurer celle d'honnête homme et de bon citoyen. » En réalité, le modèle de l'ambitieux de la pièce lui était fourni en 1731 par Chauvelin, qui faisait à l'époque des pieds et des mains pour se substituer au cardinal Fleury, dont il avait pourtant été la créature. Destouches, proche du Régent et de Fleury, faisait ainsi sa cour, mais les allusions parurent trop flagrantes pour permettre la représentation de la pièce, qui ne parut sur les planches que six ans plus tard, le 14 juin 1737, époque où Chauvelin, disgracié, était exilé à Bourges. La pièce eut 13 représentations dans sa nouveauté, et fut reprise une dizaine de fois entre 1759 et 1767. Ensuite, toute velléité de reprise se heurtait à la prudence de la censure, craignant les applications.

En juillet 1789, le rappel de Necker est l'occasion rêvée de montrer que les Comédiens Français sont à la pointe de l'actualité. Etienne et Martainville en conviennent naturellement :

---

[1] Nous ne tenons pas compte des représentations qui ont pu être données dans les théâtres secondaires, autorisées par la loi sur les théâtres du 13 janvier 1791.

[2] Voir à ce sujet *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, sous la dir. de Martial Poirson, Paris, Desjonquères, 2008 (L'Esprit des Lettres) et *Patriotes, en scène ! Le Théâtre de la République*, par Barry Daniels et Jacqueline Razgonnikoff, Vizille, Musée de la Révolution française et Paris, Artlys, 2007.

> Les comédiens furent plus heureux à la reprise qu'ils donnèrent, le 30 juillet, de *l'Ambitieux et l'Indiscrète*, comédie en 5 actes de Destouches, jouée pour la première fois en 1737. À cette époque, cet ouvrage fut longtemps défendu par le garde des sceaux, et l'on se décida à la jouer sans l'avoir affiché ; mais on avait eu la précaution de prévenir le public par des avis particuliers. La pièce eut peu de succès, et la reprise en obtint un très brillant, dû en grande partie aux circonstances. Cette comédie héroïque offre le tableau rare d'un ministre honnête homme, sacrifiant ses intérêts et sa vanité à son devoir et à son maître ; le peuple, enthousiaste alors de M. Necker que le roi venait de rappeler au ministère, saisit toutes les applications, lui adressa toutes les allusions. (*) Destouches ne se doutait guère que sa pièce aurait le mérite de tracer, plus de cinquante ans d'avance, un portrait aussi ressemblant. Mlle Contat déploya un grand talent dans le rôle de l'Indiscrète, créé par la célèbre Mlle Quinault ; et Molé mit, dans le rôle du ministre cette majestueuse probité, cette courageuse franchise qui y règnent d'un bout à l'autre. Cet ouvrage est écrit comme tous ceux de Destouches, c'est-à-dire avec élégance et pureté ; mais nous doutons qu'il pût se soutenir aujourd'hui [3].

Les auteurs ajoutent en note (*) que : « Deux ans après, M. Necker fut obligé de fuir la France, où sa vie n'eût pas été en sûreté… *O homines* ! ».

Malgré les applaudissements du parterre, la pièce n'eut que quatre représentations, et retomba dans l'oubli.

Il faut donc d'autres raisons que l'actualité politique pour justifier le renouveau de faveur dont ont joui les pièces de Destouches.

On peut penser que la reprise du *Dissipateur*, au Théâtre de la Nation (9 représentations entre 1791 et 1793) et au Théâtre de la République (38 représentations de 1791 à 1797) et son maintien au répertoire du Théâtre Feydeau et de la Comédie-Française réunie en 1799, en dépit de l'intérêt littéraire que présente cette pièce, – outre qu'elle eut aussi à subir des suppressions dues à la censure, parce que, parmi les personnages secondaires, elle mettait en scène un magistrat [4] –, est liée au désir de moraliser le répertoire, qui se fait peu à peu jour, au travers de l'idéologie révolutionnaire.

Destouches ne s'est jamais caché de sa volonté de « corriger les hommes en les amusant » :

> On peut faire beaucoup mieux que d'aller à la comédie ; mais je soutiens que la comédie, telle que je veux qu'elle soit, et telle que j'ai toujours tâché de la présenter, ne peut jamais (dé)tourner du Devoir et de la Vertu ; et que le moindre effet qu'elle puisse produire, c'est d'amuser innocemment des gens oisifs, qui peut-être s'ils en étaient longtemps privés, chercheraient des amusements bien plus criminels [5].

---

[3] Charles-Guillaume ETIENNE et Alphonse MARTAINVILLE, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*. Paris, Barba, 1802, t. 1, p. 21-22. Voir aussi *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France*, vendredi 31 juillet 1789, p. 2226-2227.

[4] *Le Dissipateur*, Acte II, scène 2 : « Ah ! Florimon, ce gros magistrat débauché... ».

[5] Philippe Néricault DESTOUCHES, *Deuxième lettre sur les spectacles*, AM I, p. LXIV-LXV, citée par John DUNKLEY, Introduction à son édition de *L'Irrésolu*, Klincksieck, Société des Textes Français modernes, 1995, p. XLVI.

Les auteurs contemporains de la Révolution adhèrent à ce qui se révèlera une utopie, à savoir le théâtre comme instrument d'éducation de masse, et se plaisent à qualifier le théâtre d'« école des mœurs » (M.-J. Chénier), d'« école du plaisir et de l'instruction publique » (Quatremère de Quincy), ou d'« école primaire des hommes éclairés et supplément à l'éducation publique » (Mercier) [6]. Gustave Lanson va jusqu'à parler de « sermon laïque ».

Par opposition à la comédie « maniérée et minaudière » [7] et à côté des réjouissantes aventures des valets filous de Regnard ou Lesage, en marge des jeux de séduction de Marivaux qui, s'ils débouchent parfois sur un mariage, n'en blessent pas moins certains cœurs, au détour des comportements pendables des personnages de Dufresny, les auteurs de la comédie dite « sérieuse », La Chaussée et Destouches, tâchent de rester dans les bornes de la morale la plus communément admise. Si leurs personnages tombent dans l'erreur, c'est pour mieux s'amender au dénouement [8]. Ainsi que l'écrit John Dunkley, à propos du *Glorieux* et du *Philosophe marié :* « Même les personnages les plus déplorables se réforment. Tout finit bien, mais il fallait inventer des dénouements postiches, invraisemblables pour y arriver, ce qui révèle moins une vision fondamentalement optimiste de l'homme que la difficulté qu'il y a à y croire » [9].

Le Dissipateur, tableau d'une société déréglée par l'argent et l'égoïsme, ne peut que flatter la détestation du parterre pour un genre de vie désormais obsolète. Et si Pasquin avoue au premier acte avoir déjà reçu des coups de bâton, il aime sincèrement son maître, et le sauvera de sa folie dispendieuse en lui proposant ses propres biens, tandis que Finette, la servante dévouée de Julie, aide également sa maîtresse à maintenir en ses mains les biens qu'a abandonnés l'inconstant Cléon. Ce sentiment d'égalité et de la légère supériorité inventive des valets sur leurs maîtres tisse et conduit les intrigues de certaines comédies créées à la même époque (par exemple, *Charles et Caroline*, ou *Catherine ou la Belle fermière…*).

Etienne et Martainville soulignent, pour l'opposer aux minauderies d'un auteur comme Demoustier, ou des aristocratiques Vigée et Ségur, la moralité des auteurs « bourgeois » :

---

6 Voir René Tarin, *Le Théâtre de la Constituante ou l'École du peuple*, Paris, Champion, 1998.

7 « Il est aujourd'hui reconnu que notre théâtre comique a éprouvé un changement dans les dernières années du dix-huitième siècle. On est d'accord que dans l'intervalle de quarante ans écoulés depuis *Le Méchant* jusqu'à *L'Inconstant*, notre comédie, infectée d'un prétendu bon ton, était devenue maniérée et minaudière : il n'était plus permis de mettre des bourgeois sur la scène ; on eût dit qu'il n'y avait en France que des marquis et des comtesses, des chevaliers et des baronnes ; et tous ces personnages parlaient un jargon spirituel et brillant qu'on était convenu d'appeler le langage de la *bonne compagnie.* » (François Andrieux, Préface aux *Œuvres de Collin d'Harleville*, Nouvelle édition ornée de son portrait et enrichie d'une notice sur sa vie. 4 vol. Paris, Janet et Cotelle, 1821, tome I, p. xx-xxi).

8 Jacqueline Razgonnikoff, « La Comédie de mœurs. De la morale facile à la morale bourgeoise dans le répertoire des théâtres officiels », *in Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799), op. cit.,* p. 125-137, ici p. 126.

9 John Dunkley, « Sociabilité et argent dans *Le Philosophe marié* et *Le Glorieux* de Destouches », *in Art et argent dans la France des premiers modernes (xvii-xviii*[e]*),* sous la dir. de Martial Poirson, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 2004, 10, p. 230-248, ici p. 248.

> Molière, Regnard, Destouches même, n'écrivaient pas la comédie avec des madrigaux ; ils repoussaient avec dédain ce faux bel esprit si bien ridiculisé dans *Les Femmes savantes* : ils sentaient que, pour corriger les hommes, il ne suffit pas d'accoler les mots *cœur, bonheur, amour, amitié,* etc., et leurs pinceaux, toujours vrais, au lieu de peindre des roses, crayonnaient l'image fidèle des mœurs de leur siècle [10].

C'est aussi, ne l'oublions pas, comme *Le Glorieux* et *La Fausse Agnès*, une pièce d'acteurs, dont la création avait été marquée par l'interprétation de Quinault-Dufresne, puis par celle de Molé à la Comédie-Française. Mlle Joly y incarnait Finette avec la distance et l'esprit nécessaire à ce personnage tout en nuances. Au Théâtre de la République, Baptiste aîné pouvait sans doute lutter d'intelligence dans le rôle de Cléon et Grandmesnil, transfuge du Théâtre de la Nation, apportait au personnage de Géronte son autorité et sa *vis comica*. Dès que Mlle Joly, qui avait été emprisonnée avec ses camarades du Théâtre de la Nation, fut remise en liberté, avant les autres, elle reprit au Théâtre de la République ce même rôle de Finette, sous les applaudissements du public. Quelques mois plus tard, une fois la Terreur presque oubliée, les représentations de la pièce se multiplièrent, et Molé reprit son rôle, sur diverses scènes, avant de retrouver ses camarades au Théâtre Feydeau.

La question qui se pose, à propos du *Dissipateur*, comme pour d'autres pièces classiques, et notamment avérée pour Molière, c'est dans quelle mesure elle a subi les torsions et modifications issues de l'interdiction des termes d'Ancien Régime, désignant les divers degrés de la noblesse, ainsi que ceux de Monsieur et de Madame.

Jean-Charles Laveaux, rédacteur du *Journal de la Montagne*, n° 96, 6 septembre 1793, revenant sur les incidents ayant accompagné la représentation de *Paméla* au Théâtre de la Nation et de *Fénelon,* au Théâtre de la République, établit un nouveau cahier des charges pour les théâtres :

> Si vous voulez établir solidement notre Révolution, il faut changer nos mœurs, nos théâtres, nos histoires, nos pièces, notre littérature ; il faut que tout ce qui nous environne prenne le caractère mâle et sévère du républicanisme ; […] Il faut empêcher la représentation de toutes ces pièces, encourager les auteurs patriotes et leur offrir des récompenses. Nous pouvons tirer le plus grand parti des spectacles : il faut les réformer, non les détruire… […] Faisons à tous les préjugés une guerre ouverte. Plus de rois sur notre théâtre, s'ils n'y paraissent cruels, sanguinaires, barbares, ou faux et hypocrites, tels qu'ils sont ; plus de nobles, si ce n'est avec les traits qui depuis tant de siècles ont caractérisé cette caste ; plus de prêtres, sinon démasqués. Un ci-devant noble, un prêtre, qui a des vertus, n'est plus un noble, n'est plus un prêtre : c'est un homme [11].

Le lendemain, dans le même journal, *Réflexions sur les spectacles* par Aristide Valcour (7 septembre, n°97) :

> Mais il est également nécessaire qu'on ne joue plus aucune pièce qui rappelle l'ancien régime, si ce n'est pour le faire détester, pour en rappeler les vices, les ridicules, les abus monstrueux, pour le frapper d'anathème. Ce n'est point assez d'avoir décrété qu'on ne représenterait plus de pièces contre la Révolution ; il faut, comme je l'ai déjà dit, savoir se passer de beaucoup de nos chefs d'œuvre pendant

10 *Op. cit.*, tome II, p.69.

11 p. 662-663.

> dix années *au moins*. Quand la simplicité, quand la bonhomie républicaine auront succédé au luxe, aux ridicules de l'ancien régime, nos enfants riront des sottises de nos aïeux. Ensevelissons dans les bibliothèques toutes les pièces monarchiques, et faisons remonter au grenier l'oripeau de nos princes de coulisse, s'il n'est pas de bon aloi et ne peut faire un saut jusqu'à la Monnaie [12].

La Feuille du Salut public, dans les mois qui suivent, revient à plusieurs reprises sur cette disparition nécessaire des œuvres où « des *petits-maîtres,* des *chevaliers,* des *marquis* […] distribuent des soufflets et des coups de bâton à ceux qui les servent, et qui semblent quelquefois honorés de ces singulières faveurs. Il n'est plus de valets, parce qu'il n'y a plus de maîtres. C'est déshonorer l'homme que de le représenter dans un tel état d'asservissement » [13].

Après le décret du 2 août, mettant en cause les directeurs en cas de représentation de pièces non patriotiques, ni *Le Glorieux,* ni plusieurs pièces de Molière (*George Dandin, le Mariage Forcé, Le Festin de Pierre*) ne sont plus joués avant la réaction thermidorienne.

Adolphe Liéby [14] se pose la question des changements, attestés par les éditions caviardées du *Misanthrope* et de *Phèdre*, conservées à la Bibliothèque de la Comédie-Française, dans les autres pièces représentées. D'après un article de *La Décade philosophique* du 30 brumaire an III**,** toutes les pièces que l'on donnait alors, et dont l'époque n'était pas fixée par une action historique entre des personnages connus – c'est-à-dire, dans le nombre, celles de Molière, de Regnard, de Destouches, de Marivaux – étaient « arrangées de manière qu'elles ne puissent rappeler exclusivement le temps de l'ancien régime. Les marquis, par exemple, étaient devenus des Damis, les barons des Cléon » (en note : on jouait de Destouches *Le Philosophe marié* et *Le Dissipateur).* Ces changements étant « sans aucun inconvénient pour la versification » [15].

Malheureusement, Adolphe Liéby constate aussi que l'on n'a pas de traces écrites de ces changements mais considère que « le procédé, en effet, loin d'être moins usité dans la période thermidorienne qu'au temps de Robespierre, fut au contraire d'une application plus générale à mesure que reparurent au jour des pièces que le règne de la Terreur avait fait purement et simplement abandonner » [16].

Et d'ailleurs, Émile Duchosal, dans *Le Journal du Théâtre,* fait la remarque (en brumaire an III) que le Théâtre de la République affectait de suivre le Théâtre de l'Égalité (nom éphémère de la Comédie-Française) « en jouant à son tour, et d'ailleurs

---

[12] p. 674.

[13] *La Feuille de salut public, 31 août et 1er septembre 1793*, article signé Alexandre Sévère, cité par Adolphe Liéby, *La Presse révolutionnaire et la censure théâtrale sous la Terreur*, Paris, Société d'Histoire de la Révolution, Charavay, décembre 1903, p. 516.

[14] Adolphe Liéby, « L'ancien répertoire sur les théâtres de Paris, à travers la réaction thermidorienne »*, in La Révolution française, Revue historique [...]*, Paris, Société d'Histoire de la Révolution, Charavay, 1905-1907, p. 146-175 et « La presse révolutionnaire et la censure théâtrale sous la terreur », *in La Révolution française, Revue historique [...]*, Paris, Société d'Histoire de la Révolution, Charavay, 1905-1907, p. 447 et s.

[15] *La Décade philosophique* du 30 brumaire an III, p. 360.

[16] Adolphe Liéby, « L'ancien répertoire sur les théâtres de Paris, à travers la réaction thermidorienne »*, op. cit.*, p. 163.

moins bien, presque chacune des comédies reprises par celui-ci »[17]. Et parmi celles-ci, *Le Dissipateur*…

La Décade philosophique du 30 brumaire constate « cette heureuse émulation » des deux théâtres pour la représentation des « meilleurs ouvrages » de Molière et de Destouches, mais reproche d'avoir repris *La Surprise de l'amour* de Marivaux, une « pièce pourtant bien plus indigne d'un peuple républicain que *Bajazet* ou *Zaïre*… », tandis que *La Décade philosophique* traite les pièces de Marivaux de « pièces de boudoir » (30 pluviôse an III)[18].

Revenons aux autres pièces de Destouches jouées à l'époque, caviardées ou non. Le cas des *Philosophes amoureux* est très vite réglé. Une seule représentation au Théâtre de la République, le 13 décembre 1791, pas plus qu'à sa création en 1729. Deux autres pièces, qui peuvent se présenter plus comme des pièces de pur divertissement, restées au répertoire du Théâtre de la Nation, sont mises à celui du Théâtre de la République, mais en disparaissent dès 1793.

Le Tambour nocturne, représenté dix fois à la Comédie-Française jusqu'en 1789, l'est quatre fois au Théâtre de la République, en janvier et en février 1792. C'est une adaptation d'une pièce anglaise, de Joseph Addison. Le critique Geoffroy attribue la faiblesse de la pièce à cette origine… Néanmoins il reconnaît : « On peut observer que Destouches avait hasardé dans *Le Tambour nocturne*, une critique des nouveaux systèmes qui commençaient à se répandre en France » (9 germinal an 12)[19]. La Harpe, par ailleurs fort critique à l'égard de l'œuvre de Destouches, reconnaît qu'il y a dans la pièce « un rôle original, celui de M. Pincé, créé par Préville, et qui peut encore faire rire, s'il est bien joué »[20].

Autre pièce de pur divertissement restée au répertoire de la Comédie-Française (64 représentations entre 1781 et 1790 et 7 entre 1791 et 1793) : *Le Triple mariage.* Le Théâtre de la République la met à l'affiche en juin 1792, et en donnera sept représentations jusqu'en novembre, le Théâtre Feydeau cinq représentations en 1798. Grimod de la Reynière constate : « *Le Triple mariage* est la dixième et dernière pièce de Destouches restée au théâtre. On sait que le fond en est vrai ; et quoiqu'il y ait des longueurs et trop de personnages, on la revoit encore avec une sorte de plaisir »[21]. La pièce évoque en effet le mariage resté caché, et se termine par un joyeux intermède chanté et dansé avec masques et musique.

Deux pièces encore, qui avaient disparu de l'affiche de la Comédie-Française, ont été jouées au Théâtre de la République entre 1792 et 1796, n'ont pas été reprises

---

[17] Cité par Adolphe Liéby, « L'ancien répertoire sur les théâtres de Paris, à travers la réaction thermidorienne », *op. cit.*, p. 171.

[18] p. 358, 359, 360 et 361.

[19] Julien-Louis Geoffroy, *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*, Paris, P. Blanchard, 1819-1820, tome 2, p. 314.

[20] Jean-François de La Harpe, *Le Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Depelafol, 1825, tome 11, p. 293.

[21] Alexandre-Balthazar-Laurent Grimod de La Reynière, « Sur Destouches », *in Le Censeur dramatique*, 1797, p. 53.

au Théâtre Feydeau, mais ont continué une courte carrière à la Comédie-Française réunie [22].

Le Philosophe marié, où l'argent et le mariage sont au centre de la satire et de la morale, est joué 17 fois (sauf entre décembre et avril 1794). Geoffroy est un peu réticent :

> Depuis que de nouvelles vues politiques ont extrêmement simplifié le mariage, et que les spéculations commerciales ont donné un nouveau degré d'activité à la circulation des femmes, *Le Philosophe marié* a perdu nécessairement beaucoup de l'intérêt qu'il pouvait inspirer autrefois [23].

Tout en pointant les faiblesses de la pièce, il lui reconnaît « des situations piquantes » et « un comique ingénieux, délicat et décent [24] ».

Enfin, *L'Homme singulier*, pièce singulière en effet, dont Destouches jugea bon de l'imprimer sans la faire jouer [25]. Dans cette pièce, le comte de Sanspair est un original peu sensible à la mode et à la vie mondaine. Il est néanmoins amoureux d'un portrait qu'il a trouvé, et qui se trouve être celui de sa voisine, la fille du marquis d'Arbois, qui a la réputation d'être une jeune femme sage et savante, veuve d'un vieux mari épousé très jeune. Le marquis compte la remarier avec un neveu de Sanspair, Beausang. La sœur de Sanspair est destinée au baron de la Garoffière, un rustre campagnard dont elle ne veut pas, amoureuse qu'elle est du comte d'Arbois (fils du marquis et frère de la comtesse), petit-maître accompli. À la suite de diverses discussions, quiproquos et déguisements, chacun fait un effort d'aller vers les exigences de l'autre et, tandis que le baron regagne sa campagne, les mariages entre Sanspair et la comtesse, entre le comte et Julie sont finalement conclus, en dépit des réticences des uns et des autres.

La pièce est très intéressante, par le portrait fidèle et corrosif d'une société qui se cherche, entre mode et morale, entre désir de vie mondaine et tendance au retrait d'une société futile.

Une longue conversation confronte Sanspair et la comtesse (Acte III, scène 7) :

> SANSPAIR : Et j'accours à Paris quand le beau monde en sort.
> [...]
> LA COMTESSE : Moi, je veux qu'à son siècle un sage s'accommode.
> Et
> Mais vivons, croyez-moi, pour le siècle où nous sommes.
> Tâchons de nous sauver de la corruption,
> Sans donner toutefois dans l'affectation.
> Imiter dans ce temps la candeur du vieux âge,
> Ses modes, ses façons, c'est être outrément sage.

[22] *Le Philosophe marié*, jusqu'en 1860, et *L'Homme singulier* seulement jusqu'en 1805.

[23] *Op. cit.* (6 ventôse an 11), p. 338.

[24] *Op.cit.* (6 floréal an 13), p. 343.

[25] *Recueil de lettres à Danchet*, 7 mars 1744, p. 5 : « Je prends le parti de faire imprimer [*L'Homme singulier*] parce que j'ai absolument renoncé au théâtre pour lequel je ne sens plus que du dégoût et de l'aversion, non seulement par scrupule, mais par l'incapacité de la plupart des acteurs comiques, qui n'ont plus que les talents nécessaires pour faire tomber la meilleure pièce ».

Ou
Cessez d'être excessif et vous serez parfait. (Acte v, scène 9).

C'est aussi une pièce d'acteurs, où le comte et la comtesse jouent des personnages, et où Pasquin fait un numéro de faux petit-maître assez savoureux.

Les Comédiens-Français décident cependant de la mettre au répertoire en 1764, pour six représentations. Six autres représentations suivront en 1780, une en 1781, et elle sera reprise sept fois entre 1802 et 1805.

La pièce est assez mal reçue dans sa nouveauté. Grimm est très sévère :

> C'est une mauvaise pièce, froide à glacer, dénuée de naturel et de vérité. La singularité de *l'Homme singulier* consiste à se vêtir comme on l'était il y a cent ans, à se familiariser avec ses valets de la manière du monde la plus choquante, et en d'autres bêtises de cette espèce. La contexture de la pièce n'est guère moins mauvaise que les caractères et les incidents, et les discours sont froids, comme le sont ordinairement ceux de Destouches. On a supprimé à la représentation une partie des pasquinades de M. Pasquin et le rôle entier du baron de la Garouffière ; ces retranchements nous ont épargné quelques mauvaises scènes. Quoique cette pièce soit assez bien jouée, elle ne restera pas au théâtre [26].

Bachaumont, cependant, y trouve « des beautés et des traits dignes de l'auteur du *Glorieux* et du *Philosophe marié* [27].

Le Théâtre de la République met la pièce à l'affiche le 16 juillet 1792. Il en donne 20 représentations jusqu'en décembre 1796. La distribution est exemplaire, avec, après Desrozières, Baptiste aîné dans le rôle de Sanspair (modifié en Sinclair), Dugazon dans celui du Baron (dont évidemment on a rétabli le rôle), et Michot dans celui de Pasquin, la belle Julie Candeille jouant la comtesse… Grimod de la Reynière y trouve du « mérite » : « Le principal rôle est bien fait, quoique peu théâtral, et la pièce est remplie d'une foule de choses ingénieuses et neuves » [28].

La Harpe exécute la pièce en quelques mots : « Sa singularité se borne à s'habiller autrement que les autres, à appeler son laquais *monsieur*, et à ne pas manger à des heures réglées. Le reste de son rôle est tout en lieux communs de morale, qui sont à l'usage de tout le monde comme au sien : ce n'est pas là de la comédie » [29]. Geoffroy est beaucoup plus indulgent :

> Il se joue aujourd'hui dans les provinces où l'on aime le comique faux et chargé : on y rit beaucoup d'un homme vêtu comme on l'était il y a deux cents ans, qui fait de profondes révérences à ses domestiques, les fait asseoir à côté de lui, les embrasse tendrement ; on trouve plaisant qu'il ne dîne point, même lorsqu'il a faim, et qu'il refuse toujours de se mettre à table, uniquement pour ne pas déranger la conversation ; ce qui en effet est très singulier.

Et il ajoute, ce qui n'est pas sans justifier notre intérêt pour les reprises des pièces de Destouches à l'époque de la Révolution :

---

[26] *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm* [...] Paris, Furne, t. 4, 1829, p. 113.

[27] *Mémoires secrets*, t. 1, 1762-1765, p. 334.

[28] *Op. cit.*, p. 53.

[29] Jean-François de LA HARPE, *op. cit.*, p. 295.

> On dirait que le héros de la pièce a fait ses études dans un club ; il débite avec enthousiasme toutes les chimères sur l'égalité, dont on nous a si longtemps rebattus ; et ces chimères ont quelque chose de si spécieux et de si flatteur pour la multitude, qu'elles sont fort applaudies [30].

Je terminerai cette étude purement factuelle par une pirouette, qui m'est fournie par l'opinion d'Émile Faguet : « Le grand critique allemand, Lessing, préfère Destouches à Molière, et Destouches est immortalisé par cette bévue d'un grand homme. Il faut encore n'être pas tout à fait sans mérite pour avoir même ce genre de bonne fortune » [31].

---

[30] *Op. cit.*,p. 310.

[31] Émile Faguet, *Histoire de la littérature française*, 2 vol. Paris, Plon-Nourrit, 1900-1905, tome 2, p. 209.

Destouches en Russie au XVIIIe siècle
Structure et fonction des répertoires dramatiques

Alexeï G. Evstratov

« Au XVIIIe siècle on ne joue pas une œuvre mais un répertoire »[1]. Cette formule de Martine de Rougemont est souvent reprise par les historiens du théâtre en France. Or, comme l'observe la même étude, les rapports entre les deux structures signifiantes, œuvre dramatique et répertoire, restent à éclairer. La tension fondamentale entre un événement théâtral, unique et non-réductible à l'action scénique, d'un côté et des listes qui réunissent des centaines et des milliers de titres d'autre côté, n'est pourtant pas la seule raison de remettre en question les limites heuristiques de la notion de répertoire.

Au XVIIIe siècle, les comédiens français formaient un réseau européen étendu, de Palerme à Londres et de Cadix à Saint-Pétersbourg. Puisque les spectacles en français accompagnaient ordinairement l'émergence des scènes nationales, les études sur le théâtre en langue française à l'étranger sont nombreuses[2]. Elles s'appuient d'habitude sur la publication du répertoire francophone joué dans l'aire culturelle étudiée. Souvent, elles se limitent à la reconstitution d'un tel répertoire, sous des formes différentes – des listes, des calendriers, etc. La vogue des répertoires édités correspond aux années 1920-1930 et, après un regain d'intérêt pour ce genre d'études factuelles dans les années 1950-1960, de telles publications deviennent plutôt rares[3].

---

[1] Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 54.

[2] Il suffit de consulter à ce propos la bibliographie dans l'étude : Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, [Paris], Fayard, 2014, p. 315-316.

[3] Ainsi, les listes du répertoire des troupes françaises à Stockholm, publiées en 1989, ont été préparées par Agne Beijer dans les années 1950 puis éditées *post mortem*. Voir Agne

Dernièrement, le répertoire s'est à nouveau retrouvé au cœur des études en histoire du théâtre français. L'heure est au *big data* dans les études du théâtre français de l'Ancien régime, de la Révolution et de l'ère napoléonienne plus spécifiquement. Les technologies de numérisation permettent de rassembler les données sur un répertoire, de les traiter quantitativement et de les rendre accessibles aux publics qui n'ont pas l'habitude des archives [4]. Si l'utilité de ces projets fait l'unanimité, le consensus quant aux usages des données quantitatives sur les répertoires paraît improbable. Qui plus est, les tentatives d'interprétations demeurent peu nombreuses.

La présente étude aborde le problème du répertoire français à la cour de Russie au XVIIIe siècle. En m'appuyant sur une enquête déjà réalisée, je me propose de revenir sur les modes et sur le lexique des classements réalisés dans le cadre d'un travail de reconstitution de la vie théâtrale de Saint-Pétersbourg [5]. Il s'agit du répertoire qui était importé dans l'Empire de Russie, en tant que partie intégrante du dispositif nouveau, pour le pays, des spectacles publics réguliers. Dès le début, ce dispositif reposait sur les comédiens et les comédiennes français, invités à venir s'installer sur place, sur les textes dramatiques créés pour d'autres scènes, ainsi que sur les pratiques nouvelles de co-présence régulière aux séances théâtrales. Le répertoire français examiné dans cet article renvoie à une réalité, saisie à travers les documents d'archives et à travers les analyses statistiques, qui résiste à la stabilisation sémantique, d'où le pluriel dans l'emploi du terme dans le titre de cet article.

La partie empirique de cette étude examine l'œuvre d'un auteur français dont l'importance exceptionnelle pour les répertoires joués fournit la matière pour observer les tensions entre le vocabulaire analytique de nos jours et les usages des spectacles dans l'Europe de l'Ancien régime. Les pièces de Destouches étaient, en effet, un des piliers des répertoires multiples – francophones et russophones – qui se constituaient au cours de la deuxième moitié du XVIIIe siècle dans les capitales de l'empire. L'étude des formes de présence de son théâtre en Russie selon la méthode que j'ai proposée ailleurs risquerait par conséquent de se transformer en monographie [6]. C'est pourquoi je me propose de présenter une enquête croisée, théorique et empirique, qui rendra compte de la place centrale de cette œuvre dans la vie théâtrale en Russie du XVIIIe siècle tout en problématisant le statut de certaines données.

Une réflexion sur les origines sémantiques du terme et sur les limites de la notion dans l'étude historique du dispositif théâtral sera suivie ainsi par l'examen du seul document identifié comme « répertoire » par les acteurs de la vie théâtrale. Ensuite, je

---

BEIJER, *Les Troupes françaises à Stockholm, 1699-1792. Listes de répertoire*, S. Björkman (éd.), Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1989.

[4] Au moins trois projets collectifs mettent le souci d'analyse quantitative au cœur de leur investigation : *Registres de la Comédie-Française*, http://cfregisters.org/fr/projet ; *Therepsicore,* http://chec.uca.fr/article143.html et *French Theatre of the Napoleonic Era*, https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/currentprojects/napoleonictheatre

[5] Alexeï EVSTRATOV, *Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743-1796) : l'invention d'une société*, Oxford, Voltaire Foundation, 2016.

[6] Alexeï EVSTRATOV, « La réception du théâtre français à la cour de Catherine II », *in* Charles MAZOUER, Dominique QUÉRO (éds), *Jean-François Regnard (1655-1709)*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 303-326.

croiserai les données de cette liste avec les reconstitutions des répertoires joués, pour conclure sur quelques hypothèses générales concernant l'œuvre de Destouches.

Les significations historiques du répertoire

En langue française, le terme de répertoire a subi plusieurs transformations qui fondaient, au XVIIIe siècle, la polysémie de la notion. En 1769, Voltaire emploie le terme pour désigner la « liste des pièces que les comédiens jouent chaque semaine ». À la fin du siècle, en 1798, le dictionnaire de l'Académie Française fixe une autre notion : « liste des pièces restées en cours de représentation à un théâtre »[7]. Cette deuxième acception s'approche de la signification patrimoniale, dont l'émergence se situe, d'après l'étude de Maud Pouradier, dans les années 1790[8].

Selon Pouradier qui a étudié l'« archéologie » de la notion, avant la patrimonialisation du répertoire et dès la fin du XVIIe siècle, les acteurs de la vie théâtrale attribuaient au terme les notions suivantes : celle des pièces qui allaient être jouées dans l'avenir proche, de quelques jours à la saison, et celle de l'ensemble des rôles d'un comédien singulier. L'acception juridique du terme renvoyait, quant à elle, à un domaine intemporel de type « toute comédie française dialoguée ». Du fait de son association avec la personne du Roi, le répertoire désignait, en somme, « à la fois le fonds exclusif d'une troupe et ce qui empêche les comédiens de se l'approprier totalement, un *domaine* et une résistance à l'*appropriation* »[9]. Au cours des débats post-1789, le répertoire de la Comédie-Française se voit érigé en panthéon des œuvres classiques, voire immortelles : le Répertoire.

Selon notre thèse, c'est en conséquence de ces transformations, qu'il est devenu possible de le soumettre à l'évaluation idéologique *en tant qu'ensemble signifiant* au sein d'une tradition théâtrale. La tirade critique du rapport d'un agent du ministre de l'Intérieur daté du 18 septembre 1793 est caractéristique de ce nouvel usage de la notion. Scandalisé par la mise en scène du *Père de famille* de Diderot au Théâtre de la République, l'agent nommé Latour-Lamontagne s'attaque au corpus que ce drame évoque :

> […] il ne fait que me confirmer davantage dans l'opinion que j'ai conçue sur le danger de presque tous les ouvrages dramatiques qui composent les répertoires de nos théâtres. Ils nous retracent sous les couleurs les plus flatteuses les antiques abus du régime féodal, les ordres privilégiés reparaissent sur la scène ; des costumes odieux blessent nos regards ; le langage de la tyrannie retentit à nos oreilles républicaines, et la contre-révolution s'opère chaque jour sur nos théâtres. Mais, dira-t-on, toujours Brutus ? Hé bien ! oui, toujours Brutus, et malheur à celui qui se lassera d'entendre le fier langage de la Liberté[10]!

---

7 D'après le *Trésor de la Langue Française Informatisé* : http://atilf.atilf.fr

8 Maud Pouradier, « Le débat sur la liberté des théâtres : le répertoire en question », *in* Martial Poirson (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 65-67.

9 *Ibid*., p. 68.

10 *Paris pendant la Terreur. Rapports des agents du ministre de l'Intérieur*, Pierre Caron (éd.), t. 1, Paris, Librairie A. Picard et fils, 1910, p. 129.

Emmet Kennedy, dans un volume consacré au théâtre de la Révolution, était, avec ses collègues, parmi les premiers historiens à quantifier les représentations et à essayer d'utiliser *la fréquence* de celles-ci comme une source historique, notamment de l'histoire des mentalités [11]. Sur les pages du même ouvrage, Marie-Laurence Netter affirme, pour justifier la démarche, qu'au début de la Révolution, le public était

> le maître dans la matière, puisqu'il était seul responsable de la réussite ou de l'échec d'une pièce et de la durée de son succès scénique. Une représentation qui n'a pas reçu d'applaudissements et n'a pas été redemandée par le parterre n'était pas reprise et avait peu de chances de réapparaître [12].

Même si pendant la Terreur la pression politique était plus forte, sur l'ensemble de la décennie, raisonne Netter, le théâtre s'est avéré un outil de propagande politique imparfait ; il suivait l'évolution de la société et pas inversement. La société, elle, quoique franchement patriotique, désirait être divertie, déduisent Kennedy et ses collègues après avoir constaté la domination du genre comique [13]. Cette démarche a subi des critiques, notamment de la part des spécialistes de la littérature dramatique, mais elle reste représentative d'une approche encore courante. D'après cette approche, la contrainte associée aux politiques culturelles de l'État qui impose aux usagers de la culture sa définition de celle-ci se voit affaiblie par les logiques du marché. Le marché, à son tour, laisse le goût des consommateurs de la culture s'exprimer plus ou moins librement.

Elise Kimerling Wirtschafter, historienne de la Russie impériale, pousse cette logique jusqu'au bout en postulant l'absence de contrainte dans la production des textes dramatiques dans une société absolutiste, afin d'étudier un corpus de pièces de théâtre en langue russe (originales et traduites) en quête de la « conscience sociale » de la société russe du dix-huitième siècle [14]. Après avoir constaté que les théâtres privés ne survivaient pas sans subventions de la part de la cour et que, même si les théâtres impériaux n'avaient plus l'exclusivité des spectacles après 1783, les autorités intervenaient régulièrement dans leur fonctionnement, Wirtschafter avance un certain nombre d'arguments afin de présenter le théâtre en tant qu'arène d'échanges intellectuels relativement indépendante des autorités. Une conception globale du fonctionnement des entreprises théâtrales et de leurs publics justifie l'approche des textes dramatiques annoncée [15]. Un argument décisif est celui de la quasi-inexistence de la censure du répertoire. Selon Wirtschafter, la police s'occupait plus du public que

---

[11] Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter, James P. McGregor, Mark V. Olsen, *Theatre, Opera and Audience in Revolutionary Paris : Analysis and Repertory,* London, Greenwood Press, 1996, p. ix.

[12] *Ibid*., p. 37 ; voir p. 75-76.

[13] *Ibid.*, p. 75-77.

[14] Elise Kimerling Wirtschafter, *The Play of Ideas in Russian Enlightenment Theater*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 2003, p. ix.

[15] Trois aspects ressortent de cette défense de l'autonomie du théâtre : 1) le rôle des amateurs dans la diffusion des spectacles ; 2) l'émergence des théâtres publics en dehors de Saint-Pétersbourg et de Moscou, c'est-à-dire loin du pouvoir central ; 3) la professionnalisation progressive de l'entreprise théâtrale, avec les relations contractuelles avec l'Etat (*Ibid*., p. 12-13, 17, 18-19, 20-21).

du contenu des spectacles, alors que la censure politique, omniprésente en principe, restait selon elle « irrégulière et désorganisée »[16]. Ce cadre, affirme Wirtschafter, offrait une possibilité de critique sociale et d'expression de soi sans précédent dans l'histoire russe. En libérant, pour ainsi dire, de cette façon le corpus dramatique de son environnement – théâtral, social, politique – Wirtschafter fait s'équivaloir contenu d'un texte et pensée sociale des élites éduquées.

Wirtschafter ne fait pas de distinction entre les textes dramatiques originaux et traductions/adaptations, alors que celles-ci étaient majoritaires dans la deuxième moitié du siècle. Qui plus est, les élites lettrées existaient dans une culture théâtrale multilingue au sein de laquelle le théâtre en français offrait une variété des textes représentés beaucoup plus importante que la scène russophone ne pouvait proposer.

Structure des répertoires francophones

Le cadre habituel des études sur les circulations des spectacles français à l'étranger est fourni par le paradigme diffusionniste, selon lequel le rayonnement des spectacles en langue française à l'étranger vient confirmer les qualités du modèle culturel hexagonal[17]. Comme le montre dans son étude Rahul Markovits, ce discours a été élaboré dès la fin du XVIIe siècle et a été appelé pour fonder un « impérialisme culturel » français au XVIIIe siècle. Ainsi, dans ses *Anecdotes sur le czar Pierre le Grand* (1748), Voltaire, une figure importante pour la propagande du théâtre français, mesure le progrès de la civilisation en Russie d'après les spectacles :

> […] c'était beaucoup d'introduire une espèce de société chez un peuple qui n'en connaissait point. On alla même jusqu'à donner quelquefois des spectacles dramatiques. La princesse Natalie, une de ses sœurs [de Pierre Ier], fit des tragédies en langue russe, qui ressemblaient assez aux pièces de Shakespeare, dans lesquelles des tyrans et des arlequins faisaient les premiers rôles. L'orchestre était composé de violons russes qu'on faisait jouer à coups de nerf de bœuf. À présent on a dans Pétersbourg des comédiens français et des opéras italiens. La magnificence et le goût même ont en tout succédé à la barbarie[18].

Voltaire parle bien de l'ensemble du dispositif des spectacles qui réunit en l'occurrence les pièces, la musique et la société qui ne saurait exister, selon le philosophe, sans culture mondaine. Les spectacles français incarnent le goût tout en se présentant comme un ensemble homogène, raffiné et prestigieux. Or, la question du choix des pièces à représenter a été abordée dès le moment de l'entrée d'une compagnie de comédiens français au service de la cour russe au début des années 1740.

---

16 *Ibid.*, p. 25-28.

17 Pour la généalogie et la critique de cette approche, voir l'étude de Rahul Markovits qui substitue l'« objet historiographique piégé », comme il qualifie l'« Europe française », par le phénomène de « dissémination culturelle » : « […] par dissémination on entend, pour l'opposer à la "diffusion", une présence multisite à laquelle il n'est pas possible d'assigner une origine et une signification uniques » (Rahul MARKOVITS, *Civiliser l'Europe [...], op. cit.*, p. 18).

18 VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 46, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 67-69.

En 1743, Luigi Riccoboni, ancien acteur de théâtre italien en France, a dédicacé son traité *De la réformation du théâtre* à l'impératrice de Russie Elisabeth Ière [19]. La princesse a accepté avec plaisir cette dédicace, qui associait au projet théâtral dirigé par la cour de Saint-Pétersbourg deux objectifs : l'instruction des sujets et le rayonnement du pays à l'échelle mondiale [20]. Riccoboni, repenti du métier et doté d'une érudition théâtrale hors du commun, appelle, dans son traité, à la révision du corpus dramatique composé des tragédies et des comédies françaises du XVIIe et du XVIIIe siècles. Il range une cinquantaine de pièces en trois catégories : pièces à conserver dans le répertoire du théâtre réformé, pièces à corriger et pièces à rejeter. À titre d'exemple, trois comédies de Molière, *L'École des maris*, *L'École des femmes* et *George Dandin* se trouvent dans la dernière catégorie.

Riccoboni surestimait la résolution de la cour à la périphérie de l'Europe de réexaminer le théâtre français en purgeant le répertoire de certains sujets. Le désir manifeste des sponsors des spectacles était de faire « exactement comme à Paris » et peut-être même un peu mieux. Les commentaires sur les spectacles à la cour de Russie recueillis par leur premier historien témoignent que l'idée de la suprématie de Paris en termes de divertissements a été acceptée [21]. L'auteur de l'étude, Vsevolod Vsevolodskiï-Gerngross, insiste sur le caractère fragmentaire des données qu'il a pu rassembler au sujet notamment de cette troupe réunie sous la direction du comédien Sérigny. Un certain répertoire se profile cependant une fois que les titres cités sont réunis dans une seule liste des pièces représentées au moins une fois entre 1743 et 1758. Une vingtaine d'œuvres se répartit entre les auteurs du XVIIe et du XVIIIe siècles, tels que Molière, Voltaire, Regnard, Legrand, Cahusac, Nivelle de La Chaussée, Destouches (*Le Philosophe marié* et *L'Irrésolu*) et quelques autres. Même si cette liste peut être complétée à l'aide de la bibliothèque de la troupe, partiellement conservée, de quelques trouvailles aux archives des théâtres impériaux et des correspondances de l'époque, on ne peut parler que des traces d'un répertoire qui était l'un des éléments du dispositif théâtral en Empire de Russie. Une première poétique néo-classique vient hiérarchiser cet ensemble, probablement représentatif, mais pas ordonné.

En 1748, Aleksandr Soumarokov, un poète trentenaire qui allait détenir un quasi-monopole sur l'écriture dramatique en langue russe pendant presque les deux décennies suivantes, a publié une brochure avec deux épîtres, consacrées l'une à la langue russe et l'autre à la poésie [22]. Dans ce monument de politique culturelle du règne de l'impératrice Elisabeth Ière, Soumarokov expose un projet de modernisation dont

---

[19] Louis RICCOBONI, *De la Réformation du Théâtre*, S.l., 1743. Pour l'histoire de la dédicace, voir Helmut GRASSHOFF, *Antioch Dmitrievič Kantemir und Westeuropa : Ein russischer Schriftsteller des 18. Jahrhunderts und seine Beziehungen zur westeuropäischen Literatur und Kunst*, Berlin, Akademie-Verlag, 1966, p. 206-207.

[20] Fëdor Â. PRIJMA, *Russkaâ literatura na Zapade. Stat'i i razyskaniâ [La littérature russe en Occident. Articles et études]*, Léningrad, Nauka, 1970, p. 47-49.

[21] Vsevolod N. VSEVOLODSKIJ-GERNGROSS, *Teatr v Rossii pri imperatrice Elizavete Petrovne Le Théâtre en Russie sous l'impératrice Elisabeth Petrovna*, Saint-Pétersbourg, Giperion, 2003 [1912].

[22] Aleksandr SUMAROKOV, « Dve epistoly. V odnoj predlagaetsâ o russkom âzyke, a vo vtoroj o stihotvorstve [Deux épîtres. L'une traite de la langue russe, l'autre – de la poésie] »,

la langue et littérature nationales sont les instruments qui vont permettre de réformer la société. Dans la seconde épître, il passe en revue une variété des genres littéraires, pour affirmer à la fin que la langue russe offre une richesse de registres qui permet d'aborder tous ces genres – ce sont les auteurs qui manquent. Il s'agit donc d'un *ars poetica* à la façon de l'œuvre de Boileau qui, lui, est évoqué parmi les références, françaises et classiques pour la plupart d'entre elles[23]. Dans le domaine dramatique, Soumarokov qui alors était l'auteur de la première tragédie néoclassique en vers en langue russe, distingue tout particulièrement Racine et Voltaire. Molière apparaît comme leur équivalent dans le genre comique. C'est Destouches qui suit : « *Le Philosophe marié* et *Le Glorieux* ont brillé / Et ont inscrit la gloire de Destouches dans l'éternité »[24]. Telle attention portée à l'œuvre de Destouches n'avait rien d'aléatoire, contrairement à l'affirmation d'Émile Haumant qui parle de la « boulimie théâtrale » qui possèderaient les Russes au XVIIIe siècle en les faisant consommer la « totalité » de l'œuvre dramatique française, c'est-à-dire, avec Molière et Voltaire, « les Regnard, Boissy, Destouches, Marivaux, etc. », sans distinction entre ses auteurs[25]. En réalité, cette « boulimie » a été pensée par la cour russe et s'est opérée avec la participation de plusieurs acteurs sociaux impliqués dans le transfert des idées et des textes théâtraux.

Tout d'abord, les noms d'auteurs qui semblent aléatoires à Haumant reflètent les hiérarchies quantitatives au sein du répertoire joué sur les théâtres de langue française, en France et à l'étranger[26]. Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, les pièces de Destouches sont fermement établies dans les répertoires des troupes françaises résidentes dans les capitales et villes de cour européennes. Sans être l'auteur le plus joué – Molière, Voltaire et parfois Regnard étant en tête des statistiques disponibles – Destouches a sa part dans l'offre théâtrale de Berlin (6%, 1743-57), de La Haye (2%, 1750-89), de Vienne (6%, 1752-72), de Stockholm (5%, 1754-89) et de Parme (4%, 1755-57) [27]. Markovits fait apparaître la relative homogénéité du groupe d'auteurs les plus souvent joués, les écarts entre les auteurs les plus représentés étant généralement faibles, d'où l'intérêt de la distinction accordée par Soumarokov à Destouches.

Quant aux titres isolés parmi l'œuvre de Destouches, c'est *Le Glorieux* qui était le plus souvent repris à Berlin (12 fois) et à Parme (11 fois), suivi par *Le Philosophe marié*, apprécié à Vienne (7 fois) et à Parme (8 fois) également[28]. L'on constate ainsi

---

in Id., *Izbrannye proizvedeniâ* [*Œuvres choisies*], éd. Pavel N. Berkov, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1957, p. 112-125.

[23] Sur l'épître, ses modèles et son programme, voir Amanda EWINGTON, *A Voltaire for Russia : A.P. Sumarokov's Journey from Poet-Critic to Russian Philosophe*, Evanston, Northwestern University Press, p. 18-23.

[24] Alexandre SUMAROKOV, « Dve epistoly […] », *op. cit.*, p. 121 ; c'est moi qui traduis. D'autres auteurs dramatiques, dont Corneille, ne sont qu'évoqués en passant et des allusions sont faites sur Regnard et Legrand.

[25] Émile HAUMANT, *La Culture française en Russie, 1700-1900*, Paris, Hachette et Cie, 1913, p. 117.

[26] Henri LAGRAVE, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksiek, 1972, p. 597, 559-600 ; Rahul MARKOVITS, *Civiliser l'Europe […]*, *op. cit.*, p. 99.

[27] Rahul MARKOVITS, *Civiliser l'Europe […], op. cit.*, p. 377.

[28] *Ibid.*, p. 378-379.

que les titres comiques nommés dans la *Seconde* épître de Soumarokov jouissait d'une reconnaissance particulière sur les scènes européennes auxquelles la cour russe souhaitait associer celle de Saint-Pétersbourg.

Une question se pose : le répertoire renvoie-t-il à l'ensemble des œuvres à partir duquel la sélection pour la mise en scène se fait ou bien renvoie-t-il au résultat de cette sélection ? S'agit-il des pièces qui sont / ont été jouées ou de celles qui pourraient encore être mises en scène ? Le document qu'on étudiera par la suite rend la tension entre les deux possibilités d'interprétation encore plus concrète.

« Répertoire général »

Dans sa réflexion sur le répertoire des spectacles français à l'étranger, Rahul Markovits part de l'hypothèse que « les répertoires constituent autant d'indices des usages politiques et sociaux auxquels fut soumis le théâtre français ». Dans ce but, l'historien propose d'étudier les répertoires comme des artefacts, « des documents dont il faut interroger la matérialité et les logiques de fabrication ainsi que les puissants effets de légitimation et de consécration qu'ils induisent »[29].

Le règne de Catherine II (1762-1796) de Russie a vu augmenter le nombre des spectacles, alors que la direction des spectacles s'est formée, à partir de 1766, en tant qu'unité administrative spécifique, ce qui à terme a entraîné une production bureaucratique importante, indispensable pour notre travail de reconstitution du répertoire.

Un document d'archives intitulé *Répertoire général* offre une première vision du corpus des œuvres en langue française disponibles pour la mise en scène à Saint-Pétersbourg dans les années 1770, c'est-à-dire après une trentaine d'année après l'installation de la troupe quasi-permanente des comédiens français à la cour de Russie[30]. Il s'agit, par ailleurs, d'un rare cas d'emploi du terme qui se trouve au centre de notre réflexion.

Le terme *répertoire* manifeste dans le *Répertoire général* deux possibilités de son emploi, littéral et métaphorique. Littéral, ou primaire, car il s'agit d'un inventaire dont la mise en page facilite le repérage dans la liste, voire dans le catalogue. Métaphorique, plus tardif, car cet inventaire renvoie à une pratique de la compagnie théâtrale, définit les limites de sa production de la fiction scénique à travers les sujets et thématiques représentés.

Le document est daté de 1777 dans les registres des archives. Les œuvres les plus récentes qui y figurent datent de 1776, ce qui confirme la datation. Le répertoire recense, sur deux feuilles remplies recto-verso, 536 titres disposés en trois colonnes, avec le nombre d'actes et le nom de l'auteur qui suivent l'intitulé de chaque œuvre dramatique. Celles-ci sont classés par ordre alphabétique et à chaque première occurrence d'une initiale, ladite lettre est reportée en marge de la colonne. Les quatre pages de la liste synthétisent l'état du répertoire divisé en quatre parties : 1) tragédies, 2) comédies en 5 actes et drames, 3) comédies en 3 et en 1 actes, 4) « opéras bouffons ».

---

[29] *Ibid*., p. 94, 95.

[30] Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij arhiv [Les Archives historiques russes d'État], Saint-Pétersbourg, fonds 468, opis' 36, dossier 38. Je remercie Elise Bonner d'avoir attiré mon attention sur ce document et de m'avoir fourni sa copie.

Chaque genre ainsi identifié a une part significative, qui varie entre 15 et 25 pourcents, dans l'ensemble de l'inventaire où la tragédie détient 23%, la comédie en cinq actes 17%, la comédie en trois actes 16%, la comédie en 1 acte 25% et l'opéra bouffon 15%. Le drame, un genre encore jeune, représente une exception, avec 22 titres et 4% du nombre total des pièces.

Du fait de sa structure, le *Répertoire général* divise la liste des œuvres dramatiques en sous-corpus, définis à la fois formellement et pragmatiquement, c'est-à-dire en fonction de leur place dans la séance. Ainsi, si le genre sert de principe commun à ce classement, les comédies en un acte sont aussi nommées dans le document « petites pièces », ce qui représente une référence à la structure bipartite d'une séance théâtrale qui réunissait une « grande » pièce, tragique ou comique, une « petite pièce », une comédie (parfois en musique) et, à certaines périodes, un ballet [31]. Il est évident que ces deux logiques – du genre et de la morphologie du spectacle – peuvent se compléter ou entrer en contradiction. La tragédie, par exemple, qui est aux antipodes de la comédie selon la vision clacissiste de Soumarokov, peut avoir la même fonction dans la structure d'une séance que celle-ci, ainsi que – avec l'apparition de la comédie sérieuse – des effets similaires sur le public [32].

En termes de responsabilité intellectuelle, il est possible de distinguer quelques auteurs dont la contribution au répertoire est particulièrement importante [33]. Pour faire apparaître cette présence numérique, je me limiterai à trois noms par genre – comme celui-ci est défini dans le document – organisés dans un tableau. Les auteurs les plus représentés dans l'inventaire sont responsables pour un tiers des œuvres listées.

Destouches se trouve ici en tête des auteurs dont l'œuvre a une présence numérique importante en dominant la sélection des comédies en cinq actes, au même titre que Voltaire, qui se présente comme l'auteur tragique par excellence (21 titres), et Fagan, dont 16 pièces figurent dans la rubrique « comédie en 1 acte ».

Pour relativiser d'emblée les données exposées, notons que les attributions du *Répertoire* ne sont pas dépourvues d'erreurs. La tragédie intitulée *Frères ennemis*, par exemple, aurait été signé par Corneille. En réalité, il s'agit probablement de *La Thébaïde ou les frères ennemis* de Racine. La comédie en 1 acte qui apparaît sous

---

31 Alexeï Evstratov, *Les Spectacles francophones à la cour de Russie [...], op. cit.*, p. 123, 126, 131.

32 Un chevalier de la suite du grand duc Paul décrit ainsi son expérience théâtrale du 4 octobre 1764, lorsqu'il a assisté à la représentation du *Dissipateur* de Destouches : « La grande comédie a été très bien jouée. J'ai été ému jusqu'aux larmes par la scène finale. À mon retour, j'en ai parlé à son altesse. Son altesse daigna me dire à cela : *je crois que si j'y étais, j'aurais pleuré aussi* » (Semën A. Porošin, « Zapiski [Notes] », *in Russkij Gamlet*, Moskva, Fond Sergeâ Dubova, 2004, p. 31 ; en italique dans le texte). Pour d'autres exemples, voir Alexeï Evstratov, *Les Spectacles francophones à la cour de Russie [...], op. cit.,* p. 174-179.

33 Certains auteurs figurent dans les colonnes différentes : Voltaire dont l'œuvre s'impose au sein du corpus tragique, a une présence non négligeable dans la colonne des comédies en 5 actes.

le titre *Amour vengé* est attribué à Legrand, mais, selon toute vraisemblance, c'est à Lafont qu'on doit cette pièce[34].

Tragédie 126 titres (23%)	**Comédie en 5 actes** 90 titres (17%)	**Drame** 22 titres (4%)	**Comédie en 3 actes** 84 titres (16%)	**Comédie en 1 acte** 136 titres (25%)	**« Opéra-bouffon »** 78 titres (15%)	**Total** 536 titres (100%)
Voltaire 21	Destouches 18	Mercier 5	Boissy 10	Fagan 16	Favart, Ch.-S 11	81
La Grange-Chancel 12	La Chaussée 8	Falbaire 3	Marivaux 10	Legrand 15	Anseaume 9	57
Racine 9	Boissy / Regnard / Voltaire 5	Diderot 2	La Chaussée 7	Marivaux 12	Sedaine 8	43
42	31	10	27	43	28	**181 / 34%**

De manière plus générale, l'usage du *Répertoire général* suscite deux interrogations. La première interrogation concerne le document même : qui a fait cette liste, pour qui et à quelle fin ? Conservé dans les dossiers des archives des théâtres impériaux, ce manuscrit répondait probablement à un besoin d'inventorier les textes dramatiques matériellement disponibles pour préparer les spectacles de la compagnie française au service de la cour. Comme Ivan Yélaguine, directeur des spectacles depuis 1766, a demandé sa démission en décembre 1777, la date de l'inventaire n'était sans doute pas aléatoire[35]. On peut imaginer un secrétaire préparer la liste des œuvres qui constituent l'offre du théâtre en langue française à la fin du mandat du directeur. Quant au destinataire de l'inventaire, il s'agissait probablement de la direction elle-même, autant de Yélaguine que de son successeur. Les éléments floraux qui décorent les marges des quatre pages suggèrent en effet un degré d'officialité, confiné pourtant à l'administration – quelques raccourcis l'indiquent[36].

Il est intéressant de confronter les résultats de nos calculs réunis dans ce tableau aux données rassemblées au sujet des spectacles qui ont eu lieu pendant le règne de Catherine II. Il s'agit, dans ce deuxième cas, de presque 850 représentations à la Cour entre 1763 et 1797 et de 267 œuvres dramatiques recensées à l'aide de plusieurs types de sources[37]. D'abord, il est possible de tracer un nombre de similarités.

[34] Pour vérifier les attributions du document, j'ai utilisé le site du projet CESAR : http://cesar.org.uk/

[35] Alexeï Evstratov, *Les Spectacles francophones à la cour de Russie [...], op. cit.*, p. 84-85.

[36] Pour un aperçu visuel du document, voir la reproduction de la première page du manuscrit dans *Ibid.*, p. 120.

[37] La liste alphabétique, qui recense l'ensemble des pièces représentées en langue française à Saint-Pétersbourg ainsi que dans d'autres lieux de séjour de la cour est publié dans *Ibid.*, p. 291-

Voltaire, qui à lui seul a signé presque une cinquième part des tragédies inventoriées, dans le *Répertoire général*, est aussi le favori du répertoire joué. Qui plus est, les représentations de ces œuvres composent la moitié de toutes les tragédies jouées (et identifiables) pendant le règne de sa correspondante couronnée [38]. La part importante de l'opéra-comique reflète plutôt la situation du début du règne, quand la comédie mêlée d'ariettes était encore une nouveauté pour le public local [39]. La comédie associée au nom de Destouches et de La Chaussée est également plus présente dans les années 1760, mais elle ne disparaît pas du répertoire joué dans les années 1790. De manière générale, les auteurs qui se font remarquer dans les analyses quantitatives sont les mêmes : Boissy, Destouches, Marivaux, Regnard tout au long du règne de Catherine II ; Favart, Dancourt, La Chaussée – surtout au début de celui-ci [40].

Molière dont les représentations sont documentées à partir du XVIIe siècle est un grand absent du tableau issu de l'inventaire de 1777. En réalité, ses comédies étaient régulièrement représentées en Russie. Inversement, La Grange-Chancel qui figure parmi les auteurs tragiques les plus présents numériquement dans le *Répertoire général* est complétement absent de mes données sur les représentations, où Racine partage la popularité avec Voltaire. Cette divergence entre deux types d'inventaires étudiés, à savoir entre la liste des pièces et la recension des représentations effectives dont les détails nous sont connus s'explique probablement par la domination écrasante des genres comiques sur le théâtre de cour : le nombre des représentations tragiques dépassent à peine une cinquantaine (sur 850 représentations enregistrées) [41].

Pour répondre à notre interrogation concernant les rapports entre le répertoire et la sélection, on pourrait dire que le répertoire théâtral, contrairement à ce que suggère la signification ordinaire du terme, est toujours le résultat à la fois d'une pré-sélection et de la sélection en cours. Celle-ci se fait à partir de l'ensemble qui résulte de la sélection initiale. Les taxinomies employées pour structurer cet objet en mouvement se caractérisent donc, elles aussi, par l'instabilité sémantique. Elle s'exprime particulièrement fortement dans le cas du nom de l'auteur. Examinons cette instabilité à partir de l'exemple de Destouches.

Destouches en Russie : singulier et pluriel

Dans sa *Seconde épître*, Aleksandr Soumarokov insiste, en suivant Boileau de près, sur la distinction entre les effets tragiques et comiques des spectacles qu'il ne convient pas de mélanger dans la même pièce. Or, dans le genre comique, le rire seul ne suffit pas pour justifier la création dramatique. La glorification de Destouches précède, chez Soumarokov, une réflexion sur la portée morale de l'action comique. Corriger les mœurs en amusant – voici le programme de l'auteur russe. Les exemples

321. Cette liste a eu pour but d'accompagner une liste chronologique publiée dans le deuxième volume de ma thèse de doctorat, disponible en ligne : Alexeï Evstratov, *Liste chronologique de spectacles en français à la cour de Russie (1762-1796)*, https://revolutiondaily.files.wordpress.com/2018/06/2016-07-15-liste-de-reprc3a9sentations1.pdf

38 Alexeï Evstratov, *Les Spectacles francophones à la cour de Russie[...], op. cit*., p. 123.

39 *Ibid.*, p. 123-124.

40 Voir les graphiques 6 et 9 *in Ibid.*, p. 130, 139.

41 *Ibid.*, p. 123-124.

des sujets comiques appropriés pour ce but suivent : le petit fonctionnaire formaliste, le juge pas qualifié pour lire les lois, le petit-maître, le savant qui met partout son latin, le fier, l'avare, le joueur[42].

Selon l'auteur d'une étude monographique, la satire des professions est rare chez Destouches[43]. Davantage qu'une source des sujets dramatiques, Destouches sert de référence – parfois même par opposition à Molière – pour une approche résolument éthique de la comédie[44].

En 1765, un groupe de lettrés associés à Ivan Yélaguine a entrepris de contester le quasi-monopole d'Aleksandr Soumarokov sur la production dramatique originale. En réponse à la demande formulée par l'impératrice en 1764, ces auteurs ont entrepris de fournir des comédies « véritablement russes, c'est-à-dire composées selon nos mœurs et condamnant nos vices principaux »[45]. Vladmir Loukine, un jeune traducteur et secrétaire auprès de Yélaguine, a édité deux volumes avec l'intitulé ambitieux *Œuvres et traductions* où, dans une série de préfaces, a été exposé le programme de ce cercle d'écrivains. Ici aussi, Destouches s'est retrouvé au centre de l'énoncé critique et normatif. Ainsi, dans sa préface à la comédie *Le Dissipateur corrigé par amour* (*Mot, lûbov'û ispravlennoj*), Loukine esquisse une sociologie du public russe, pour justifier le mélange des scènes comiques et pathétiques dans sa variation dramatique sur le thème du *Dissipateur* de Destouches :

> Une partie du parterre, très peu nombreuse, aime [les comédies] de caractère, attendrissantes et remplies d'idées nobles ; et l'autre [partie], majoritaire, – les comédies gaies (*Celles qu'on appelle en français *pièces d'intrigues* et *farces*.). Le goût des premiers s'est formé dès l'époque où ils [les spectateurs] ont vu les meilleures comédies de Destouches et de La Chaussée[46].

Dans la même préface, Loukine qualifie Destouches de « grand auteur » et affirme que plusieurs de ses comédies méritent d'être imitées, en précisant, en note de bas de

---

42 Aleksandr Sumarokov, « Dve epistoly […] », *op. cit.*, p. 121.

43 Aleksandra Hoffmann-Lipońska, « Les éléments bourgeois dans la comédie de Philippe Néricault Destouches », *in Le Théâtre dans l'Europe des Lumières : programmes, pratiques, échanges*, actes du colloque organisé par le Centre d'études littéraires comparées de l'Université de Wrocław, Karpacz, 18-22 avril 1983 / textes recueillis et présentés par Mieczysław Klimowicz et Aleksander Wit Labuda, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego (Collection « Acta Universitatis Wratislaviensis » ; 845), 1985, p. 113-123 (119). Voir aussi Id., *Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisatrice,* Poznań, Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (seria « Filologia romańska » ; 10), 1979.

44 Sur la réputation critique de Destouches-moraliste, voir John Dunkley, « Destouches and moralizing Comedy: the Defining of a Genre », *in* Derek Connon, George Evans (eds), *Essays on French comic drama from the 1640s to the 1780s*, Oxford, Bern et al., Peter Lang, 2000, p. 153-170 ; Jean-Marie Valentin, « La réception de Destouches en Allemagne au xviiie siècle : du comique décent au comique sérieux », *in Théâtre, nation et société en Allemagne au xviiie siècle*, Roland Krebs et Jean-Marie Valentin, dir., Nancy, Presses Universitaires de Nancy (coll. « Etudes Allemandes »), 1990, p. 73-90 (78-79).

45 Vladimir Lukin, *Sočineniâ i perevody* [*Œuvres et traductions*], vol. 1, Saint-Pétersbourg, tipografiâ Akademii Nauk, 1765, p. iii-iv.

46 *Ibid.*, p. xiv-xv. Les mots en italique sont en français dans l'original.

la page qu'il s'agit avant tout du *Glorieux*, du *Philosophe marié*, du *Dissipateur*, de *L'Ambitieux et indiscrète*, de *L'Irrésolu*, de *L'Ingrat* et même de *L'Homme singulier* (mais seulement pour les pensées fines, pas pour la composition). De manière générale, poursuit Loukine, même les œuvres moins réussies de Destouches sont remplies de bonnes idées et de saillies [47].

Une lettre d'Ivan Yélaguine, alors le directeur du théâtre de Cour, datée de 1768, témoigne de l'appréciation durable de Destouches et de La Chaussée. Yélaguine demande à l'ambassadeur russe à Paris de lui trouver des actrices qui pourraient jouer dans les comédies de ces deux auteurs : « Il me faut une Alzire, une Zaïre, une Iphigénie, une Andromaque, une Marianne, une Tullie, et beaucoup des grands rôles comiques, surtout de Destouches, de La Chaussée et d'autres auteurs » [48]. La légende courait, au XVIIIe siècle, que Yélaguine, d'ailleurs surnommé à la cour le comte de Tufière, a traduit tout Destouches [49]. Alors qu'il s'agit d'une exagération propre à cette culture encore en grande partie orale, le lien entre l'auteur français et le projet théâtral de Yélaguine, exemplifié par la publication de Loukine, paraît fondé. En effet, si la comédie nouvelle au service de l'État russe nécessitait un modèle dramatique et un cadre intellectuel qui expliciterait le fonctionnement du dispositif théâtral, c'est Destouches qui était en mesure de fournir les deux [50].

Cette qualité de son œuvre s'est traduite par l'importance numérique de ses éditions en russe. Avec sept éditions de ses six comédies (*Le Dissipateur* a paru en deux traductions, dont une depuis le polonais), Destouches, avec Legrand, ne le cèdent qu'à Molière (13 éditions régulièrement rééditées) et Saint-Foix (9 éditions) [51].

La liste qui suit synthétise les données concernant la circulation des œuvres de Destouches sous forme de spectacles, en français et/ou en russe (*en italique* ; le premier chiffre après l'intitulé de la pièce renvoie aux représentations en français et le deuxième – à celle en russe), et d'imprimés, en traduction (en caractères gras). J'ai pris le *Répertoire général* de 1777, analysé dans la section précédente, pour composer la liste initiale des 18 comédies en cinq actes et 3 comédies en trois actes et ensuite visualiser les limites de circulation de chaque pièce, en utilisant les listes de

---

47 *Ibid*., p. XIV.

48 *Arhiv knâzâ Voroncova* [*Archive du prince Vorontsov*], t. XXX, Moscou, l'imprimerie de l'Université, 1884, p. 336. C'est moi qui traduis.

49 Vladimir P. STEPANOV, « Elagin », *in Slovar' russkih pisatelej XVIII veka* [*Le dictionnaire des écrivains russes du XVIIIe siècle*], vol. 2 (K-P), Saint-Pétersbourg, Nauka, 1999, p. 304-307 (306).

50 Pour une analyse détaillée de la transposition de ces deux aspects, voir Alexeï EVSTRATOV, « Drama Translation in Eighteenth-Century Russia : Masters and Servants on the Court Stage in 1760s », *in* Leon BURNETT and Emily LYGO (éd.), *Art as Accommodation : Literary Translation in Russia*, Oxford et al., Peter Lang, p. 31-54.

51 Les calculs ont été faits à partir des informations fournies par *Svodnyj katalog russkoj knigi graždanskoj pečati XVIII veka. 1725-1800 [Le Catalogue général des livres russes de l'impression séculaire. 1725-1800]*, 5 vols, Moscou, 1962-1967. Destouches est suivi par Voltaire et Marivaux (3 éditions) et Boissy et Collé (2 éditions).

représentations effectives (jusqu'en 1800 inclus) et le catalogue des livres imprimés en russe au cours du XVIIIe siècle [52].

Amour usé [ou le Vindicatif généreux]
L'Ambitieux [*et l'Indiscrète*] *: 1 - 0*
L'Archimenteur
Le Curieux impertinent : 0 - 1
Le Dissipateur* [*ou l'Honnête friponne*] *: 4 - 0
La Force du naturel
Le Glorieux : 6 - 3
L'Homme singulier : 3 - 0
L'Ingrat
L'Irrésolu : 1 - 13
Le Jeune homme à l'é[preuve]
Le Médisant : 1 - 0
Le Mari confident
L'Obstacle [*imprévu, ou l'Obstacle sans obstacle*] *: 2 - 0*
Le Philosophe marié [*, ou le Mari honteux de l'être*] *: 7 - 0*
Le Philosophe[s] am[oureux]
Le Tambour nocturne* [*, ou le Mari devin*] *: 3 - 1
Le Trésor caché
La Fausse Agnès* [*, ou le Poète campagnard*] *: 10 - 5
Le Dépôt
Le Triple mariage : 2 - 8

Toutes ces données, aussi lacunaires qu'elles soient, offrent de nombreuses possibilités d'interprétations qui nous renseignent pourtant relativement peu sur l'usage local, social et artistique, de cet ensemble hétérogène qu'on appelle « Destouches » – les éditions et les représentations en français, les éditions et les représentations en traduction, etc. Au moins douze des vingt-et-une pièces listées dans le *Répertoire général* ont été mises en scène par les compagnies françaises et russes, professionnelles et amateures. Il est instructif de constater que *Le Glorieux* et *Le Philosophe marié* n'ont pas été publiés en traductions russes et qu'aucune représentation par les comédiens russes de cette dernière pièce n'a été enregistrée. On sait, en revanche, qu'elle a été plusieurs fois retenue pour les spectacles amateurs en français par la noblesse de Saint-Pétersbourg qui a pris très au sérieux l'affirmation de d'Aubignac que les spectacles sont une « occupation générale » des courtisans.

C'est aussi la qualité aristocratique de l'œuvre de Destouches qui semble avoir séduit plusieurs acteurs de la vie théâtrale en Russie au XVIIIe siècle [53]. Dans les discours critiques et dans les pratiques du spectacle, le nom de Destouches est

52 Alexeï EVSTRATOV, *Les Spectacles francophones à la cour de Russie, op. cit.*, p. 291-321 ; Tat'âna M. EL'NICKAÂ, « Repertuar dramatičeskih trupp Peterburga i Moskvy 1750-1800 », *in Istoriâ russkogo dramatičeskogo teatra [Histoire du théâtre dramatique russe],* vol. 1, Moscou, Iskusstvo, 1977, p. 435-473 ; *Svodnyj katalog russkoj knigi [...], op. cit.*

53 « Aristocratique par ses personnages, le théâtre de Destouches l'est aussi par le milieu où l'action se passe, par la noblesse de son langage et de ses mœurs » (Aleksandra HOFFMANN-LIPOŃSKA, « Les éléments bourgeois dans la comédie de Philippe Néricault-Destouches », *op. cit.*, p. 114).

associé à la distinction qu'elle porte sur la connaissance de la littérature dramatique, sur la morale ou sur l'éducation sentimentale. Bien avant l'avènement du drame, la comédie de Destouches se met à explorer systématiquement les conflits entre le monde domestique et le grand monde. C'est « la décomposition momentanée d'une famille provoquée par le travers d'un de ses membres »[54] qui fonde ses sujets. Or, l'articulation de la domesticité avec les impératifs du service et avec la discipline publique était au cœur de la politique culturelle de la cour russe, tout particulièrement pendant le règne de Catherine II. La famille nucléaire sacrée par le mariage n'avait, dans ce contexte idéologique, rien de bourgeois, si ce n'était l'imaginaire social qui accompagnait la transformation des logiques sociétales[55]. Les sentiments « de régularité, de dignité, de foi » que Hoffmann-Lipońska identifie dans l'œuvre de Destouches et qu'elle associe avec l'éthos bourgeois étaient sans doute une pierre de touche de la réforme idéologique que la noblesse française initiera, notamment à travers le théâtre, vers la fin de l'Ancien régime [56].

Les deux approches du répertoire examinées dans cet article paraissent ainsi contestables. Le traitement autonome de ce répertoire que j'ai déployé, c'est-à-dire en termes uniquement esthétiques (la part de tel genre) ou d'histoire littéraire (la part de tel auteur), paraît éminemment problématique. Qu'est-ce que ces données chiffrées nous apprennent ? Est-il possible de tirer des conclusions ou, à tout le moins, des renseignements de ces données de manière à aller au-delà de la présentation descriptive ? La démarche qui assigne à ces mêmes statistiques une signification socio-politique s'expose encore davantage aux critiques.

De manière plus générale, peut-on imaginer des régularités, en dehors de la distinction entre les producteurs et les consommateurs de la représentation scénique ? Qu'est-ce qui nous autorise à imaginer une continuité dans le fonctionnement des dispositifs théâtraux et, en particulier, dans la production du sens ? La réponse implicite des études sur le théâtre est double : il s'agit de s'appuyer, en fonction des orientations disciplinaires, soit sur la réalité des textes, soit sur la réalité des institutions, soit sur les deux. La notion de répertoire semble relier les deux, mais elle induit, semble-t-il, une démarche qui place le chercheur du côté des institutions, et souvent du côté des institutions de contrôle administratif et de surveillance politique de la production. Si, au XVIIIe siècle, on *joue* un répertoire, ce n'est certainement pas le répertoire qu'on va *voir* au théâtre.

---

[54] Aleksandra HOFFMANN-LIPOŃSKA, « Les éléments bourgeois dans la comédie de Philippe Néricault-Destouches », *op. cit*., p. 122.

[55] Voir Alexeï EVSTRATOV, « Social Performance and social Status at Russian Court in the 1760s: a sociocultural Perspective on marital Infidelity », *in* Andrei ZORIN, Andreas SCHÖNLE, and Alexei EVSTRATOV (éds), *The Creation of a Europeanized Elite in Russia, 1762-1825: Public Role and Subjective Self*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 2016, p. 70-89.

[56] Aleksandra HOFFMANN-LIPOŃSKA, « Les éléments bourgeois dans la comédie de Philippe Néricault Destouches », *op. cit.*, p. 119. Voir Sarah MAZA, *The Myth of the French Bourgeoisie. An Essay on the Social Imaginary, 1750-1850*, Cambridge, Mass. & London, Harvard University Press, 2003.

La notion de répertoire est, à mon sens, exemplaire de la résistance du dispositif théâtral à l'analyse de ses composantes hétérogènes qui se fait sans prise en charge des relations qui s'instaurent entre les éléments du dispositif. Extraits du système des relations au sein du dispositif, ces éléments isolés – que cela soit le genre, le jeu d'acteur ou le répertoire – sont comme vidés de sens, si une autre fonction, par exemple, pédagogique ou patrimoniale, ne leur est pas assignée.

Réflexions performatives sur la postérité du théâtre de Destouches
(et de quelques autres)

Guy Spielmann

Que reste-t-il de l'œuvre dramatique de Philippe Néricault Destouches ? La boutique de la Comédie-Française nous en fournissait naguère un indice révélateur : trois maximes, connues de tout francophone – mais dont on ignore généralement l'origine – inscrites sur des produits dérivés, tee-shirts et autres. « Chassez le naturel, il revient au galop » et « La critique est aisée et l'art est difficile », tirées du *Glorieux* (1732), ainsi que « Les absents ont toujours tort », tirée de *L'Obstacle imprévu* (1717), rappelaient au public que leur auteur avait été l'un des grands de la maison. Las ! Même ces articles commerciaux ont disparu du catalogue, laissant craindre que Destouches s'efface tout à fait de la mémoire collective, sinon de celle des historiens du théâtre.

Les colloques universitaires et les commémorations officielles ont souvent pour effet involontaire de mettre en lumière la disjonction entre passé et présent, entre les triomphes d'antan et l'oubli actuel ; dans le cas du théâtre, ce phénomène concerne à la fois un corpus textuel et, de manière nettement plus problématique, un corpus performatif. Qu'une œuvre dramatique du XVIIIe siècle soit encore disponible à la lecture (et seulement dans des éditions savantes à la diffusion confidentielle)[1] ne présume en rien de sa présence aux programmes des théâtres d'aujourd'hui, y compris dans le cadre du « répertoire » ; et encore faut-il tenir compte du fait que la survie textuelle ne s'explique bien souvent que par l'inscription de telle ou telle pièce au programme d'un concours de l'Éducation Nationale, du Baccalauréat, ou d'un cursus universitaire.

---

[1] Rappelons que seules une douzaine des pièces qui connurent le plus grand écho au XVIIIe siècle sont actuellement disponibles en édition de poche : deux de Beaumarchais, trois de Diderot, les titres les plus connus de Marivaux – et un seul de Voltaire, *Zaïre*.

Le constat est sans appel : l'œuvre de Destouches, désormais lue seulement par un groupuscule d'historiens, n'est plus jouée depuis des lustres par aucun théâtre professionnel de quelque importance, à commencer par la Comédie-Française[2], où certaines pièces connurent en leur temps un succès considérable. Or ce constat ne concerne pas seulement les comédies de Destouches, mais l'ensemble de celles mises à la scène après la mort de Molière, exception faite de celles de Marivaux et du diptyque de Beaumarchais. Si Destouches se distingue du lot, où figurent (entre autres) Dancourt, Regnard, Lesage, Legrand, Fuzelier, Boursault, Dufresny, Nivelle de la Chaussée, Piron ou Collé, c'est parce que sa carrière, au sens absolu du terme, fut alors plus brillante : élu à l'Académie en 1723 contre Dufresny, qui lui n'y entra jamais – non plus d'ailleurs que la plupart des dramaturges susnommés[3] –, il n'avait pourtant fait jouer ni *Le Philosophe marié*, ni *Le Glorieux*, qui allaient devenir ses principaux titres de gloire.

Rétrospectivement, toutefois, cette renommée n'a pas empêché Destouches et ses œuvres de sombrer dans le même oubli qui enveloppe l'ensemble de la production dramatique de la « fin de règne »[4] et du XVIIIe siècle[5]. Même *Le Philosophe marié* et *Le Glorieux,* immenses succès à leur création, et fréquemment distingués par les critiques parmi les comédies les plus marquantes de leur époque, n'ont pas échappé à ce sort ; le fait qu'elles soient absentes de la scène depuis un siècle et demi suggère qu'elles ont cessé d'être jugées non seulement signifiantes ou intéressantes, mais, plus concrètement encore, dignes d'être jouées. Sans donc être isolé, le cas Destouches peut sembler particulièrement remarquable dans la disjonction extrême entre le crédit dont purent jouir l'homme et ses comédies au XVIIIe siècle – y compris, et cela a son importance, auprès du public de théâtre – et le néant où ils sont tombés. Alors que de nos jours Molière et Marivaux figurent encore très régulièrement à l'affiche de nos théâtres, Destouches serait-il « injouable » ? Le devenir de l'ensemble de la vaste production du XVIIIe siècle nous pousse à nous interroger sur le rapport entre patrimoine virtuel et « théâtre vivant », et notamment sur le processus de filtrage et de sélection par lequel on détermine ce qui reste effectivement « au répertoire » de nos jours.

On mettra ici de côté la question de la postérité purement littéraire de l'œuvre de Destouches, pour éviter d'aboutir à la conclusion prévisible – et qui fut majoritairement celle des érudits du XIXe siècle, créateurs du canon littéraire dont nous sommes les

---

2 La base de données La Grange de la Comédie-Française nous indique que *Le Dissipateur* a fait l'objet d'une lecture diffusée sur France Culture en 1989 (direction d'Alain Pralon) ; une lecture dramatisée de cette même pièce a eu lieu au Studio-Théâtre le 6 mars 2006, et une lecture du *Philosophe Marié* avec *Les Trois frères rivaux* de Joseph de La Font, sous le titre *Une journée particulière, le 1er décembre 1778* (direction de Claude Mathieu) au Vieux Colombier en décembre 2016.

3 À l'exception de Nivelle de la Chaussée, élu en 1736. Marivaux eut le plus grand mal à s'y faire admettre, et dut s'y reprendre à trois fois sur une durée de dix ans (élection en 1742).

4 Voir Guy SPIELMANN, *Le Jeu de l'ordre et du chaos, comédie et pouvoirs à la fin de règne (1680-1715),* Paris, Champion, 2002.

5 Pour une vision plus équilibrée, voir David TROTT, *Théâtre du XVIIIe siècle : jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espaces 34, 2000.

héritiers – que ces pièces restent tout à fait lisibles et même agréables (ou profitables) à la lecture. On cherchera aussi à dépasser les constatations habituelles sur ces textes « irrémédiablement vieillis » et qui « ne passent plus la rampe » pour réfléchir de manière très précise sur la dimension performative, non pas dans une perspective essentialiste selon laquelle certains textes seraient plus jouables que d'autres, mais bien en cherchant à établir ce qui conditionne la décision de (re)mettre à la scène une œuvre dramatique du passé, tandis que, par ailleurs, à peu près n'importe quel matériau (roman, nouvelle, poème, chronique judiciaire, bande dessinée, tableau, etc.) peut de nos jours donner matière à un spectacle.

Pour ce qui est de la France, et singulièrement des pièces créées sur la scène de la Comédie-Française, une telle question s'inscrit dans celle, plus large, du répertoire. Une enquête dans ce domaine révèle immédiatement une hiérarchie *de facto* au sommet de laquelle trône seule, et très loin au-dessus des autres, l'œuvre de Molière, qui demeure à la fois lue et abondamment commentée, mais aussi très régulièrement jouée et, de plus, fortement patrimonialisée, bien au-delà du cadre institutionnel de la Comédie-Française. C'est déjà beaucoup moins vrai des autres « grands classiques » Racine et Corneille, dont les pièces sont désormais beaucoup plus lues, analysées et enseignées que jouées, à quelques exceptions près ; et l'on doit enfin remarquer la bizarrerie qui place Marivaux bien au-dessus de ses contemporains, en contradiction avec son statut au XVIIIe siècle (on y reviendra).

En 2009, un décompte effectué par la Comédie-Française nous apprenait que, depuis sa fondation, on y avait joué plus de 200 fois les pièces de 126 dramaturges, dont 57 ayant écrit sous l'Ancien Régime, 19 lors du « premier XVIIe siècle » (avant 1680) et 38 de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Ces derniers représentent 70% des 10 premiers du palmarès (ceux dont les œuvres ont été jouées plus de 3 000 fois), et près de 50% des 34 mieux placés (plus de 1 000 représentations). Destouches, avec 2 130 représentations, se situait dans le peloton de tête, à la quatorzième position, après Molière, Corneille, Racine, Marivaux, Voltaire, Dancourt, Regnard, Legrand et Hauteroche, mais avant Brueys et Palaprat, Thomas Corneille et Dufresny. Si en revanche on examine, plus restrictivement, le classement des « grandes » pièces, jouées en premier lors de chaque séance sous l'Ancien Régime, Destouches pointe à la septième place derrière Molière, Corneille, Racine, Voltaire, Regnard, et Thomas Corneille. Il faut surtout noter qu'un peu plus de la moitié de ces représentations eurent lieu entre ses débuts (1710) et 1791, car un désaveu massif frappa la plupart des auteurs des XVIIe et XVIIIe siècle, dont les œuvres semblaient désormais trop liées à la culture et à la société d'Ancien Régime ; dans ce contexte, Destouches s'en sortit tout de même plutôt bien, puisque *Le Philosophe marié* et *Le Glorieux* restèrent assez régulièrement mis à la scène jusqu'au milieu du XIXe siècle avant de se raréfier, puis de disparaître tout à fait.

Ces deux comédies ont contribué de manière disproportionnée au classement flatteur de Destouches : *Le Philosophe marié* a en effet constitué le plus gros succès du Théâtre-Français pour une pièce nouvelle sur la première moitié du siècle, avec 31 représentations lors de la saison 1727-1728. L'engouement qu'elle a provoqué dès sa création le 15 février 1727 (suivi d'une dancourade, *Les Vacances*) fut particulièrement vif : on enregistra 1 208 entrées ce jour-là, pour 2 605 L 10 s de recette (et 196 L de

part d'auteur), et elle fut ensuite donnée à 25 reprises dans sa nouveauté (6 en février, 13 en mars, 3 en avril et en mai), puis remise à la scène dès octobre. À chacune des 19 premières représentations, elle attira plus de mille spectateurs (avec un pic de 1 364 billets vendus le 21 février) tandis que, sur le reste de l'année aucune séance ne dépassa les mille entrées sans que n'y figure *Le Philosophe marié*. De même, *Le Glorieux* fut joué 29 fois à la création, entre le 18 janvier et le 28 mars ; seules 7 séances restent en dessous du seuil de mille livres de recette, tandis que 4 séances rapportent plus de trois mille livres, et 7 séances plus de deux mille. Chiffres considérables…

Ces éclatantes réussites, et la survie de l'œuvre de Destouches sur les planches du Théâtre-Français à l'époque républicaine, ne lui ont pourtant pas épargné, à terme, la disparition complète qui frappe l'ensemble de ses contemporains, y compris Voltaire, pourtant révéré comme le dieu vivant du théâtre à qui les comédiens rendirent un hommage solennel le 30 mars 1778. On saisit mieux le phénomène à la lumière de la trajectoire inverse de Marivaux : s'il parvint à faire jouer certaines de ses comédies au Théâtre-Français avec quelque succès, son audience fut à l'époque sans commune mesure avec celle de Destouches, qui triompha la même année où l'on donnait *La Seconde surprise de l'amour*. Celle-ci tint l'affiche un jour sur deux pendant un mois (quinze représentations) ; après les échecs de la tragédie *La Mort d'Hannibal* (trois représentations en décembre 1720) et de la comédie *L'Île de la raison* ou les *Petits hommes* (quatre représentations en septembre 1727), c'était déjà une réussite – quoique bien modeste en regard de celle du *Philosophe marié*.

La Seconde surprise de l'amour devait d'ailleurs rester la pièce de Marivaux la plus jouée sur l'ensemble du siècle au Français, avec 234 représentations, mais seulement 171 en première pièce. De fait, à l'époque, ses comédies furent essentiellement des « baisser de rideau », et *La Seconde surprise* apparaît à ce titre hors norme, son deuxième meilleur score pour une première pièce n'étant que de quinze représentations (*Les Serments indiscrets* de 1732 à 1739) [6]. Dramaturge mineur à son époque, Marivaux reste, parmi les auteurs du XVIIIe siècle aujourd'hui les mieux classés au palmarès du Théâtre-Français, celui dont les pièces furent de très loin les moins jouées sous l'Ancien Régime : 543 représentations jusqu'en 1793, contre 5 210 pour Dancourt, 3 276 pour Regnard, 2 598 pour Voltaire, 2 392 pour Legrand, 2 329 pour Hauteroche, 1 868 pour Dufresny et 1 278 pour Destouches. L'auteur de *La Seconde surprise* ne se classe ainsi qu'au 32e rang pour les premières pièces, et au 18e rang pour celles jouées en second, à chaque fois surclassé par presque tous ses concurrents directs, y compris Destouches.

C'est pourtant dans l'œuvre de Marivaux qu'on a ultérieurement « retrouvé » – c'est-à-dire en réalité controuvé – un XVIIIe siècle dramatique idéal, ou en tout cas préférable à celui que l'on peut reconstruire grâce aux archives et aux témoignages d'époque. Une anecdote symbolique nous en donne la mesure : le 24 février 1950, pour sa toute première télédiffusion en direct, l'ORTF a programmé une retransmission du *Jeu de l'amour et du hasard*, dans une mise en scène de

[6] Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, la Comédie-Française joue du Marivaux en seconde pièce à 341 reprises, contre seulement 202 représentations en première pièce : *Le Legs* est donné 185 fois, *Le Préjugé vaincu* 70 fois.

Claude Barma. Non seulement la télévision naissante se donnait par là une crédibilité intellectuelle et culturelle en faisant appel au théâtre – dont on lui reprocherait bientôt le déclin – mais elle proclamait l'intronisation de Marivaux au Panthéon des « grands auteurs classiques » : non seulement « auteur du programme », mais aussi l'un de ceux dont on imposa les œuvres sur scène auprès du grand public, au prix de quelques manipulations qui méritent d'être élucidées : sait-on bien que la Comédie-Française ne joua jamais *Le Jeu de l'amour et du hasard* sous l'Ancien Régime ?

Jacques Truchet remarquait qu'« il n'y a pas de commune mesure entre ce que nous a laissé le théâtre du XVIIIe siècle et ce qu'il fut » [7] ; précisons : il n'y a rien de commun entre ce que fut l'activité théâtrale au XVIIIe siècle et ce que les historiens, les critiques et les praticiens de théâtre en ont fait aux XIXe et XXe siècles. L'élaboration de cet univers dramatique et scénique fantasmé résulte de ce qu'on appelle un « jeu à somme nulle » : il fallait rabaisser, voire éliminer une large partie du corpus pour mieux exalter ce qu'on entendait promouvoir. De ce point de vue, Destouches et Marivaux, presque exactement contemporains, apparaissent ainsi comme diamétralement opposés.

Comme presque tous ses confrères, Destouches a commencé dans la veine de la comédie de caractère, ce qui vers 1710, semblait encore à peu près inévitable. Dufresny, son rival malheureux à l'Académie, avait ainsi posé les termes du problème en 1692 dans son prologue programmatique du *Négligent* :

> ORONTE – […] je tiens qu'on ne peut réussir sur le théâtre, qu'en suivant Molière pas à pas.
>
> LE POÈTE – Cependant, Monsieur, quand j'ai commencé à exceller, je n'avais jamais lu Molière.
>
> ORONTE – Tant pis pour vous.
>
> LE POÈTE – Oh ! Tant pis pour moi de ce qu'il y a eu un Molière ; et plût au ciel qu'il ne fût venu qu'après moi.
>
> ORONTE – Vous avez tort de n'être pas venu le premier [8].

Exactement quarante ans plus tard, Destouches faisait écho à ce constat dans la préface du *Glorieux* :

> […] après l'incomparable Molière, il sembl[ai]t qu'il n'y eût point d'autre secret de plaire, que celui de marcher sur ses traces. Mais quelle témérité de vouloir suivre un modèle […] regardé comme inimitable ! Il ne nous a laissé que le désespoir de l'égaler : trop heureux si […] nous pouvons nous rendre supportable après lui [9].

Au Théâtre-Français, il n'y avait donc guère d'autre voie, pour se faire un nom, que de s'inscrire dans la lignée moliéresque, et ce malgré la très forte probabilité d'être jugé inférieur au maître. Après avoir pris un sujet dans *Don Quichotte* pour sa première pièce (*Le Curieux impertinent*, 1710), Destouches s'inscrivit dans cette tradition avec *l'Ingrat* (1712), *l'Irrésolu* (1713), *le Médisant* (1715) et *Le Dissipateur* (1753), sans

---

7 Jacques TRUCHET, préface au *Théâtre du XVIIIe siècle*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1974, p. XV.

8 Charles de la Rivière DUFRESNY, *Le Négligent* (1692), Paris, Vve Pissot, 1728, Prologue, sc. 3, p. 10-11.

9 Philippe Néricault DESTOUCHES, « Préface », *Le Glorieux*, Paris, François Le Breton, 1732, n. p.

beaucoup d'éclat, sauf pour *le Glorieux* (1732). Notre époque a repris à son compte le jugement de Dufresny, en assimilant la comédie de caractère à la seule production de Molière, et en reléguant toutes les autres aux oubliettes. Or Destouches s'est d'abord distingué, tardivement, avec *Le Philosophe marié* qui relève plutôt de la comédie de mœurs, popularisée à la fin du XVIIe siècle par Dancourt, Dufresny, Regnard, Lesage et consorts, et qui représente en quelque sorte l'antithèse de la comédie de caractère : au lieu de viser l'universalité intemporelle de la nature humaine dans ses défauts, elle raille la société de son temps, s'attaquant aux personnages qui défrayent la chronique, au dernier endroit à la mode, à la lubie du moment, n'hésitant pas à reprendre tel fait divers qui a fait jaser tout Paris. Elle se révèle donc indissociable du milieu où on la joue.

Sans être exactement une comédie de l'actualité au même titre que *Les Curieux de Compiègne* de Dancourt, *Les Mots à la mode* de Boursault ou même le *Turcaret* de Lesage, *Le Philosophe marié* se fonde à la fois sur une donnée autobiographique – le mariage de l'auteur avec une Anglaise, gardé secret –, sur une figure bien dans l'air du temps, le philosophe, ainsi que sur une tendance à rejeter l'anti-idéalisme de la comédie fin de règne (Destouches récusait absolument la « comédie d'esprit »), comme en témoigne l'attitude du héros. « Mari honteux de l'être [10] », il attribue son infortune à une *Zeitgeist* hostile au principe d'un mariage aimant et heureux :

> [...] Entre nous, ma faiblesse
> Est de rougir d'un titre et vénérable et doux,
> D'un titre autorisé, du beau titre d'époux,
> Qui me fait tressaillir lorsque je l'articule,
> Et que les mœurs du temps ont rendu ridicule [11]. (Acte II, scène 2)

S'y ajoutent les tractations juridico-financières venant compliquer l'intrigue, qui reflètent une pratique du droit propre à l'Ancien Régime ; et c'est sans doute parce que la comédie s'enracinait profondément dans le *hic et nunc* de sa création qu'elle connut un aussi grand succès en 1727 : sa thématique, la situation délicate où se trouve le héros et le dilemme qui l'accable avaient pour les spectateurs d'alors une résonnance particulière, qui devait forcément se dissiper par la suite. La comédie cessa alors de faire rire (elle n'avait jamais été franchement hilarante), puis de faire sens – du moins dans la mesure où elle serait immédiatement accessible à un public de non-spécialistes.

Marivaux, en revanche, joué par les Italiens, ne fut pas tenu à ses débuts à se mouler dans ces contraintes, et les comédies qu'il élabora alors se détachent à la fois

---

[10] Le sous-titre, *Le Mari honteux de l'être*, faisait clairement référence au *Jaloux honteux de l'être* de Dufresny (1707).

[11] Non seulement il s'agit là d'une lamentation fort ancienne – *O tempora ! O Mores !* s'exclamait Cicéron en 63 av. J.-C. – mais la formule était devenue proverbiale au théâtre depuis le *Misanthrope* – « Mon Dieu, des mœurs du temps, mettons-nous moins en peine » (*dixit* Philinte, I, 1). En 1760, on joua une petite comédie sous ce titre ; dans la toute dernière réplique (sc. 19), Géronte consent à l'union de sa fille Julie à celui qu'elle aime, Dorante, en ces termes : « Mes enfants, donnez-vous la main et aimez-vous bien tous deux, en dépit de la Mode, et des Mœurs du temps. » (Bernard-Joseph SAURIN, *Les Mœurs du temps*, Vienne, Ghelen, 1761, p. 55).

de la peinture de caractère et du tableau de mœurs. Elles jouent sur les relations entre individus, et se situent le plus souvent à des époques lointaines ou indéfinissables, dans des lieux manifestement fictifs, voire utopiques. Un tel matériau dramatique se prête donc fort bien aux recontextualisations les plus diverses : imagine-t-on une comédie de Destouches dont les personnages seraient transformés en singes, comme dans la fameuse mise-en-scène du *Jeu de l'amour et du Hasard* par Alfredo Arias [12] ?

Il y a une quinzaine d'années, déjà, Catherine Réault-Crosnier plaidait néanmoins pour une réhabilitation :

> Pourtant Philippe Néricault-Destouches (*sic*) mérite de sortir de l'oubli : même si beaucoup de critiques ont estimé que cet écrivain n'avait pas la philosophie ni le naturel, ni la force de Molière, ni la gaieté originale de Regnard, ni la verve de Piron. Ces avis sont discutables ; on ne peut pas contester la valeur de plusieurs de ses œuvres dont *Le Glorieux*, *Le Philosophe marié*… qui ont leurs qualités propres : un comique à toute épreuve, l'art de créer des phrases à l'allure de dictons et qui franchiront les siècles, une créativité passionnée dans le but de distraire tout en montrant les travers des gens de son époque. N'hésitons donc pas à nous imprégner de ses écrits [13].

Que ces pièces puissent encore être lues avec profit n'est certes pas discutable. Si en revanche on se lance le défi de les rejouer en suscitant l'intérêt, voire l'enthousiasme du public, on doit faire face à des difficultés que posent globalement l'œuvre de Destouches et une très grande partie de la production dramatique du XVIIIe siècle – difficultés à peu près insolubles dès lors qu'on part du principe qu'il s'agit de « jouer un texte ». Monter un spectacle efficace est rarement compatible avec le culte du texte dramatique, surtout lorsque ce texte a été composé pour être joué dans un contexte fondamentalement différent du nôtre.

Admettons-le franchement : l'intérêt qu'offrent les textes de Destouches, même ceux qui sont universellement salués par les historiens du théâtre, ne suffit plus aujourd'hui à justifier une résurgence scénique de son œuvre auprès du grand public, ou même seulement du grand public cultivé qui fréquente la Comédie-Française. Il faudrait donc commencer par abandonner la démarche centrée sur l'auteur, qui favorise le « grand » auteur au détriment des autres, ou tout du moins celui qui semble déjà familier ; plutôt que « jouer du Destouches », promouvoir une pièce particulière sans se croire obligé de réhabiliter à tout prix l'ensemble d'une œuvre qu'on estimait déjà fort inégale au XVIIIe siècle [14]. Dans un second temps, il faudrait se résoudre à un geste jusqu'ici tenu pour sacrilège : réécrire en partie, c'est-à-dire « traduire » pour nos contemporains, ce que la patrimonialisation a rendu immuable ; paradoxe

---

12 Compagnie TSE, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, 1986-1987. Voir Patrice Pavis, « Le Jeu de l'amour et du Hasard : une singerie postmoderne en trois bonds », dans *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*, 4e édition revue et augmentée, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 211-222.

13 Catherine Réault-Crosnier, « Philippe Néricault-Destouches (*sic*) et ses comédies à la mode de Molière (1680-1754) », Tours, 3e Rencontres littéraires dans le jardin des Prébendes, Vendredi 17 août 2001, http://www.crcrosnier.fr/preb01/nericaultdestouches.htm.

14 Voir par exemple Jean Le Rond d'Alembert, « Éloge de Destouches », *Œuvres de d'Alembert*, Paris, A. Belin, 1821, t. 3, p. 403-421, et « Notes sur l'Éloge de Destouches », *Id.*, p. 421-436.

fondamental du « répertoire » dont la disparition des comédies les plus emblématiques du siècle des Lumières – celles de Destouches, mais aussi de Dufresny, de Regnard, de Dancourt, de Legrand, de Piron – montre qu'il est loin d'être résolu.

Une comédie telle que *Le Philosophe marié*, par exemple, se prête mal au réalisme psychologique vaguement déclamatoire qui constitue l'interprétation par défaut des « classiques » depuis le mitan du XXe siècle ; mais elle résiste aussi à la plupart des procédés aujourd'hui couramment appliqués en France pour « ressusciter » les textes dramatiques d'antan avec un quelconque succès : trop tardive et trop réaliste pour l'approche « restitutive » (spectacle « à la chandelle » avec « diction baroque »), malaisée à moderniser en raison de son ancrage dans son époque, beaucoup trop axée sur la parole pour se prêter à des effets scéniques ou à un traitement de type *commedia dell'arte*, et finalement trop peu comique ; bref, une œuvre en porte-à-faux avec à peu près toutes nos conceptions actuelles de la « comédie du XVIIIe siècle ». Le blocage ne se situe pas au niveau du texte dramatique, ni même au niveau référentiel – certainement pas moins obscur que celui des comédies de Molière ou de Marivaux fréquemment données de nos jours –, mais bien dans la vision étriquée et stéréotypée du théâtre d'Ancien Régime que projettent les metteurs en scène, les compagnies et les institutions actuelles.

Un exemple récent prouve en effet que le défi peut être relevé, et qu'il est tout à fait possible de remplir les salles avec une comédie ayant connu la gloire au XVIIIe siècle sur la scène du Français, avant d'être définitivement « mise au cabinet » (comme disait Molière) *: La Métromanie* d'Alexis Piron (1738) a triomphé des semaines durant dans le théâtre de répertoire d'une grande capitale, justifiant même une prolongation, et ce en dépit d'une mise en scène conventionnelle, en costumes d'époque, sans anachronismes « hénaurmes », sans lazzi, sans singes, sans marionnettes, sans que les comédien(ne)s se dénudent. Détail important, la pièce avait été « *transladapted* », autrement dit traduite en anglais et adaptée (y compris dans sa versification) par David Ives [15], de manière à la garder fidèle à l'esprit (et en fait, dans une très large mesure, à la lettre) de l'original, mais tout en la mettant mieux en phase avec la sensibilité des spectateurs du XXIe siècle. Cette démarche impliquait une prise de distance par rapport à la fiction représentée, un renoncement à l'illusionnisme dramatique où les personnages, leurs actions et les situations prétendraient être crédibles ou réalistes, mais sans jamais verser dans la parodie ni le second degré.

Autre détail important, la pièce était jouée à Washington (États-Unis) par la Shakespeare Theatre Company, institution « de répertoire » s'étant donné pour mission de « redécouvrir » des œuvres dramatiques de la première modernité dont on a de bonnes raisons de penser qu'elles méritent d'être remises à la scène, non pas pour leur valeur littéraire (auquel cas la lecture suffirait) mais parce qu'elles ont marqué l'histoire du spectacle [16]. Le choix de *La Métromanie* de Piron s'étant révélé judicieux,

---

[15] David IVES, *The Metromaniacs*, Hanover (New Hampshire), Smith & Kraus, coll. « Shakespeare Theatre Company ReDiscovery Series », 2015.

[16] « With our ReDiscovery Series, the Shakespeare Theatre Company is committed to preserving and reinvigorating the classical repertoire through the investigation of little known plays and playwrights. Our reading series allows artist and audiences to explore plays that have

on peut imaginer qu'il en irait de même, *mutatis mutandis*, pour *Le Glorieux*, les deux comédies ayant été souvent rapprochées :

> […] *La Métromanie* ne produit pas un effet dramatique proportionné à l'idée qu'elle laisse de son mérite, et au plaisir qu'elle fait à la lecture. Elle amuse, elle plaît à l'esprit, l'oreille en retient les vers ; mais elle ne rappelle pas au théâtre autant que *Le Glorieux*. Il y a dans l'ouvrage de Destouches moins de verve, moins de saillies, moins de gaieté que dans celui de Piron ; mais pourtant il y a de tout cela dans un degré suffisant, et il s'y joint un comique plus moral, plus profond, plus étendu, et surtout un bien plus grand intérêt ; et ce sera toujours un avantage précieux que de joindre l'intérêt aux effets comiques : Molière n'y est parvenu que dans ses chefs-d'œuvre […] [17].

L'« intérêt » théâtral que La Harpe accorde au *Glorieux* et le vif succès remporté par *The Metromaniacs* en 2015 laissent à croire que la comédie de Destouches mériterait sans doute aussi d'être « redécouverte », ce qui demanderait un travail précis visant à restituer ce que cette pièce pouvait avoir de singulièrement attrayant pour le public qui l'avait plébiscitée à sa création, et à établir dans quelle mesure cette singularité serait transmissible au public actuel.

Le dénouement du *Philosophe marié*, par exemple, qui s'approche de la manière larmoyante et débouche sur une résolution aussi heureuse qu'improbable – revirement complet de l'attitude de Géronte, renoncement du Marquis à un magnifique héritage et triple mariage – suggère qu'il faut d'abord éviter une interprétation au premier degré, qui tomberait aujourd'hui dans le registre du risible, mais sans forcément basculer dans le second degré, d'ailleurs déjà cultivé à l'époque de Destouches dans la parade de société. Mélite, lorsqu'il semble que l'oncle atrabilaire va déshériter son mari, propose de se sacrifier symboliquement :

> MÉLITE à Géronte
> Pour vous fléchir, Monsieur, je n'ai point d'autres armes
> Que ma soumission, mes soupirs et mes larmes
> Confirmez mon bonheur pour l'obtenir de vous,
> Je ne rougirai point d'embrasser vos genoux.
> (*Elle se jette à ses genoux)*
> Mais si je presse en vain, si votre aigreur subsiste,
> Je ne veux point causer l'infortune d'Ariste ;
> En brisant nos liens, rendez lui votre cœur.
> Un couvent cachera ma honte et ma douleur. (Acte V, scène 9)

---

been forgotten for decades, sometimes centuries. » http://www.shakespearetheatre.org/watch-listen/rediscovery-at-stc-the-life-of-an-unknown-play

En quinze ans, une vingtaine de pièces a ainsi fait l'objet d'adaptation (et parfois de retraduction), puis de lectures publiques et, pour certaines, d'une production complète, dont *Le Menteur* de Corneille (*The Liar*, 2009), *Le Légataire universel* de Regnard (*The Heir Apparent*, 2011), *La Métromanie* de Piron (voir note précédente) et *Le Misanthrope* (*The School for Lies*, 2016).

[17] Jean-François DE LA HARPE, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Baudouin frères, 1827, 3e partie : XVIIIe siècle, t. 12, p. 332-333.

C'est là exactement le genre de scène et de discours que parodie Collé dans la parade *Léandre hongre*, lorsque Isabelle se trouve confrontée à une situation semblable :

> ISABELLE – Les mariages sont écrits t'au Ciel pour s'épouser, & si mon père veut me conjoindre avec un autre pour coucher ensemble, j'irai me jeter dans les bras d'un cloître qui vous est auprès des Cordeliers, & où ma tante Martin s'y est déjà retirée [18].

Or il serait difficile de jouer toute une comédie entièrement au second degré : autant jouer la parade. Sans forcément modifier le texte de la pièce, il faudrait plutôt trouver moyen d'exploiter l'inévitable recul avec lequel nous l'abordons en 2017, et qui nous empêche d'y trouver exactement les mêmes agréments qui la firent tant apprécier en 1727. En évitant le réalisme (autre écueil) autant que la parodie, on pourrait opter pour une forme métathéâtrale, c'est-à-dire montrer au public qu'il est certes en train de voir et d'écouter une pièce du XVIIIe dont les mécanismes dramatiques et l'esthétique ne répondent décidément plus à nos attentes, mais pourtant toujours susceptible de nous captiver : une sorte de distanciation, mais sans la charge idéologique du *Verfremdungseffekt* brechtien.

Les idées ne manqueraient pas pour transformer *Le Philosophe marié* en objet théâtral pertinent : mettre en avant ce que la situation d'Ariste conserve de signifiant pour les spectateurs du XXIe siècle, comme par exemple la peur du scandale qui le pousse à garder secrète son union à Mélite. En dépit des changements survenus depuis 1727 dans la société, on sait que la notion de scandale y reste fortement opérante, même si les motifs et surtout les vecteurs ne sont plus exactement les mêmes ; sans doute Ariste serait-il de nos jours un philosophe « médiatique » dont la vie privée serait menacée de dévoilement dans la presse *people* [19]. Pourtant, ce genre de « mise à jour » couramment appliquée aux classiques les plus patentés suppose qu'un théâtre ait décidé de remettre la pièce à l'affiche, c'est-à-dire qu'on prenne le risque de monter un spectacle sur un texte et un auteur a priori inconnus du public.

Afin de limiter ce risque (manifestement rédhibitoire, puisque nul metteur en scène, nulle troupe n'a franchi le pas de mémoire récente), pourquoi ne pas revenir au principe de la séance à deux pièces ? Ce système permettait en effet de réduire l'enjeu représenté par toute pièce nouvelle : *Le Philosophe marié*, on l'a dit, fut créé avec *Les Vacances* de Dancourt, petite comédie déjà ancienne (1696) mais « valeur sûre » – les Comédiens la donnèrent 362 fois sous l'Ancien Régime. À la seconde, on y substitua *Le Cocher supposé* de Hauteroche, et à la troisième, *Le Baron de la Crasse* de Poisson, puis *Le Cocu imaginaire* et *La Comtesse d'Escarbagnas* de Molière, qui présentaient toutes alors le même profil de succès éprouvé. Une telle programmation correspondait à une triple stratégie de diversification, de minimisation de risque et de réduction de

---

[18] [Charles COLLÉ], *Léandre hongre*, Sc. 8, *in Théâtre des Boulevards ou Recueil de Parades*, À Mahon, de l'imprimerie de Gilles Langlois, à l'enseigne de l'Étrille, 1756, t. 1, p. 218.

[19] C'était le positionnement choisi par La Compagnie SapassoussakasS pour la lecture dramatisée que nous avons proposée lors du colloque « Les registres de la Comédie-Française à l'épreuve de la pratique : le répertoire mis en jeu » tenu à New York les 14 et 15 octobre 2014.

l'effort demandé aux Comédiens (jouer une pièce qu'ils « possédaient » déjà en même temps qu'une nouveauté). De nos jours, proposer dans la même soirée *Le Philosophe marié* et un (petit) Molière permettrait sans doute de faire venir les spectateurs sans trop les effaroucher, et leur donner l'occasion de découvrir l'« intérêt » si grand que leurs prédécesseurs du XVIII[e] siècle trouvaient à la pièce de Destouches.

Ou bien, afin d'assurer au *Philosophe marié* une large audience et lui offrir une chance de séduire de nouveau le public, pourquoi ne pas confier les principaux rôles à des comédien(ne)s populaires capables de remplir les salles sur leur seul nom (Pierre Arditi, Fanny Ardant, Guillaume Galienne, Clémentine Célarié, Fabrice Lucchini, Anémone) ? La manœuvre aurait en outre l'avantage d'empêcher toute velléité illusionniste, car le personnage ne pourrait jamais éclipser la vedette.

En d'autres termes, quelle que soit la solution choisie, il faudrait de la part des théâtres – et, singulièrement, de la Comédie-Française – une politique volontaire de revalorisation du répertoire semblable à la *ReDiscovery Series* de la STC, avec un objectif double : remettre à la scène des œuvres qui ont marqué l'histoire des spectacles dramatiques en France, comme *Le Philosophe marié* de Destouches, *La Métromanie* de Piron, *La Partie de chasse de Henri IV* de Collé ou *L'Esprit de contradiction* de Dufresny pour ce qui est du XVIII[e] siècle ; et surtout se donner les moyens de rendre ces spectacles réellement attrayants pour le public contemporain sans rien s'interdire, mais en dépassant les formules habituelles de la « restitution » et de la « modernisation ». Les universitaires – le colloque de décembre 2016 cité *supra* et les rééditions (Destouches, mais aussi Hauteroche, Regnard, Nivelle de la Chaussée, Dufresny…) le prouvent – ont relevé le défi ; il incombe maintenant aux praticiens de leur emboîter le pas.

Bibliographie

Éditions des œuvres de théâtre de Destouches

Œuvres de Mr. Néricault Destouches, La Haye, Benjamin Gibert, 1752, 4 vol.

Œuvres dramatiques de Néricault Destouches, Paris, Imprimerie Royale, 1757, 4 vol.

Œuvres de Monsieur Destouches de l'Académie française, Amsterdam et Leipzig, Arkstée et Merkus, 1755 (5 vol., le dernier daté de 1759), rééd.1763.

Œuvres dramatiques de Néricault Destouches, A. de Lamotte Baracé (éd.), vicomte de Senonnes, Paris, Lefèvre, 1811, 6 vol.

Philippe Néricault Destouches, *Œuvres dramatiques*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, [fac similé de l'édition de Paris, Crapelet, 1822], 6 vol.

Philippe Néricault Destouches, *Théâtre complet.* Tome I, sous la direction de M.-E. Plagnol-Diéval et C. Ramond, Paris, Classiques Garnier, 2018 (les 3 vol. suivants à paraître).

Éditions de pièces séparées

Destouches, *Le Glorieux, in Théâtre du XVIII*e siècle, Jacques Truchet (éd.), Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1973.

Philippe Néricault Destouches, *L'Irrésolu*, John Dunkley (éd.), Paris, Société des Textes Français Modernes, 1995.

Autres

*Recueil de lettres inédites (dont quelques-unes suivies de réponses) à Danchet, Antoine, de Riom (en Auvergne) par différents personnages et auteurs célèbres du XVIII*e *siècle, trouvées en 1860 dans des papiers de sa famille et imprimées par les soins de G. Grange, libraire*…, Clermont-Ferrand, Ferdinand Thibaud, s.d.

Ouvrages sur Destouches

Bénac-Giroux, Karine, *Destouches, Masques et métamorphoses du moi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Hankiss, Jean, *Philippe Néricault Destouches, l'homme et l'œuvre* [1918], Paris/Genève, Slatkine, 1981.

Hoffmann Lipónska, Alexandra, *Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisatrice,* Poznań, Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (seria « Filologia romańska » ; 10), 1979.

Ouvrages et collectifs en partie sur Destouches

Beijer, Agne, *Les Troupes françaises à Stockholm, 1699-1792. Listes de répertoire*, S. Björkman (éd.), Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1989.

Bénac-Giroux, Karine, *L'Inconstance dans la comédie du XVIIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Evstratov, Alexeï, *Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743-1796) : l'invention d'une société*, Oxford, Voltaire Foundation, 2016.

Gaiffe, Félix, *Le Drame en France au XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin (1910), 1971.

Grimberg, Michel, *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995.

Haumant, Émile, *La Culture française en Russie, 1700-1900*, Paris, Hachette et Cie, 1913.

Jaubert, Elsa, *De la Scène au salon. La réception du modèle français dans la comédie allemande des Lumières*, Paris, PUPS, 2012.

Lagrave, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksiek, 1972.

Markovits, Rahul, *Civiliser l'Europe, Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014.

Pelckmans, Paul, *Le Sacre du père. Fictions des Lumières et historicité d'Œdipe*, Amsterdam, Rodopi, 1983.

Poirson, Martial, *Spectacle et économie à l'âge classique (XVII-XVIIIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Poirson, Martial, *Les Audiences de Thalie. La Comédie allégorique, théâtre des idées à l'âge classique (XVII-XVIIIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Rétat, Pierre, *Le Dictionnaire de Bayle et la lutte philosophique au XVIIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

Spielmann, Guy, *Le Jeu de l'ordre et du chaos, comédie et pouvoirs à la fin de règne (1680-1715),* Paris, Champion, 2002.

Die Rezeption der französischen Komödie : ein Korpus von Übersetzervorreden 1694-1802, Michel Grimberg (éd.), Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998.

La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIIIe siècle, Jean Dagen, Catherine François-Giappiconi et Sophie Marchand (dir.), Paris, PUPS, 2012.

Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799), Martial Poirson (dir.), Paris, Desjonquères, 2008.

Patriotes, en scène ! Le Théâtre de la République, par Barry Daniels et Jacqueline Razgonnikoff, Vizille, Musée de la Révolution française et Paris, Artlys, 2007.

Articles sur Destouches

Bonnefon, Paul, « Néricault-Destouches intime. Lettres et documents inédits », *in Revue d'Histoire littéraire de la France*, 14e année, 1907, p. 637-695.

Hoffmann-Liponska, Aleksandra, « Philippe Néricault Destouches et les 'esprits forts'. La polémique dans le *Mercure de France* », *in Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 7, Poznan, 1980, p. 17-28.

Articles sur le théâtre de Destouches

Bokobza Kahan, Michèle, « Mutations culturelles et construction du personnage du philosophe chez Destouches », *in* Pierre Hartmann (éd.), *Le Philosophe sur les planches. L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815,* Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2003, p. 81-94.

Dunkley, John, « Destouches and Moralizing Comedy: the Defining of a Genre », *in* Derek Connon, George Evans (eds), *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, Oxford, Peter Lang, 2000, p. 153-170.

Dunkley, John, « Sociabilité et argent dans *Le Philosophe marié* et *Le Glorieux* de Destouches »*, in Art et argent dans la France des premiers modernes (xvii*e*-xviii*e*),* sous la dir. de Martial Poirson, Oxford, Voltaire Foundation, *SVEC* 2004, 10, p. 230-248.

Dunkley, John, « Destouches and the London Theatre : the 1722 Performance of *l'Ingrat* and after » *in Intellectual journeys* ; *the Translation of Ideas in Enlightenment England, France and Ireland*, Lise Andriès, Frédéric Ogée, John Dunkley et Darach Sanfey (eds), Oxford, Voltaire Foundation, 2013, p. 89-104.

Hoffmann-Lipónska, Aleksandra, « Les éléments bourgeois dans la comédie de Philippe Néricault Destouches », *in Le Théâtre dans l'Europe des Lumières : programmes, pratiques, échanges*, actes du colloque organisé par le Centre d'études littéraires comparées de l'Université de Wrocław, Karpacz, 18-22 avril 1983 / textes recueillis et présentés par Mieczysław Klimowicz i Aleksander Wit Labuda, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego (Collection « Acta Universitatis Wratislaviensis » ; 845), 1985, p. 113-123.

Pelckmans, Paul, « Le premier profil «moderne» d'Alceste. À propos de *L'Homme singulier* de Ph. N. Destouches », *in Le Livre du monde et le monde des livres : mélanges en l'honneur de François Moureau*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2012, p. 125-136.

Réault-Crosnier, Catherine, « Philippe Néricault-Destouches et ses comédies à la mode de Molière (1680-1754) », Tours, 3e Rencontres littéraires dans le jardin des Prébendes, Vendredi 17 août 2001, http://www.crcrosnier.fr/preb01/nericaultdestouches.htm.

Valentin, Jean-Marie, « La réception de Destouches en Allemagne au xviiie siècle : du comique décent au comique sérieux », *in* Roland Krebs et J.-M. Valentin (éds), *Théâtre, Nation et Société en Allemagne au xviii*e *siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1990, p. 73-90.

Villegier, Jean-Marie, entretien avec Poirson, Martial, « Le théâtre de Destouches, un monument d'utopie », *in* Jean Dagen, Catherine François-Giappiconi et Sophie

Marchand (dir.), *La Chaussée-Destouches et la comédie nouvelle au XVIIIe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-La Sorbonne, 2012, p. 397-414.

Articles en partie sur le théâtre de Destouches

Evstratov, Alexeï, « La réception du théâtre français à la cour de Catherine II », *in* Charles Mazouer, Dominique Quéro (éds), *Jean-François Regnard (1655-1709)*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 303-326.

Evstratov, Alexeï, « Drama Translation in Eighteenth-Century Russia : Masters and Servants on the Court Stage in 1760s », *in* Leon Burnett and Emily Lygo (éds), *Art as Accommodation : Literary Translation in Russia*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 31-54.

Evstratov, Alexeï, *Liste chronologique de spectacles en français à la cour de Russie (1762-1796)*, https://revolutiondaily.files.wordpress.com/2018/06/2016-07-15-liste-de-reprc3a9sentations1.pdf

Liéby, Adolphe, « L'ancien répertoire sur les théâtres de Paris, à travers la réaction thermidorienne », *La Révolution française, Revue historique […]* Paris, Société d'Histoire de la Révolution, Charavay, 1905-1907, 14 août 1905, p. 146-175.

Liéby, Adolphe, « *La presse révolutionnaire et la censure théâtrale sous la terreur* », novembre 1903, *in La Révolution française, Revue historique […],* Paris, Société d'Histoire de la Révolution, Charavay, 1905-1907.

Razgonnikoff, Jacqueline, « La comédie de mœurs. De la morale facile à la morale bourgeoise dans le répertoire des théâtres officiels » *in Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799),* p. 125-137.

Turchi, Roberta, *Tra Destouches e Goldoni. Il contributo di Giulio Rucellai alla riforma del teatro comico*, *in* Carlo Capra (éd.), *Pietro Verri e il suo tempo*, Milano, Cisalpino, 1999, p. 585-625.

Traductions de pièces de Destouches

Destouches für Deutsche, Meissner et Mylius, Leipzig, Weygand, 1779.

Gottsched, Johann Christoph (éd.), *Die deutsche Schaubühne* [1741-1745], Deutsche Neudrucke, Reihe 18. Jahrhundert, Horst Steinmetz (éd), Stuttgart, Metzler, 1972.

Lukin, Vladimir, *Sočineniâ i perevody [Œuvres et traductions]*, Saint-Pétersbourg, tipografiâ Akademii Nauk, 1765.

The Comic Theatre, being a free Translation of all the Best French Comedies, Londres, imprimé par Dryden Leach pour J. Coote, G. Kearsly et S. Crowder et Cie, 1762, 5 vol.

Verri, Pietro, Serbelloni, Maria Vittoria, *Il Teatro comico del sig. Destouches dell'Accademia francese*, Milano, Agnelli, 1754-1755.

Personalia

Karine Bénac-Giroux est maître de conférences (HDR) en littérature française à la Faculté des lettres de Schœlcher (Martinique). Spécialiste des questions de subjectivité et d'identité personnelle dans la comédie du xviiie siècle, elle travaille également sur les questions de stéréotypes raciaux/genrés du xviiie au xxie siècle, dans la littérature et la danse contemporaine antillaises. Elle a organisé de nombreux colloques et journées d'études sur le sujet que l'on retrouvera en ligne sur manioc.org. Dans ses publications, on retiendra ici *L'Inconstance dans la comédie du xviiie*, Paris, l'Harmattan, 2010 et *Destouches. Masques et métamorphoses du moi*, Rennes, PUR, 2011.

Michèle Bokobza Kahan est professeur de littérature française à l'Université de Tel-Aviv. Sa recherche porte sur le roman, la littérature clandestine au xviiie siècle, les témoignages religieux au siècle des Lumières et les rapports entre discours testimonial, construction du sujet et instances institutionnelles. Elle a édité en 2005 les *Mémoires d'une honnête femme par M. de Chevrier*, dans la collection «Lire le Dix-huitième siècle» aux Presses universitaires de Saint-Etienne, et a collaboré à l'édition critique des *Pensées* de Montesquieu avec Carole Dornier. Sa dernière publication intitulée *Témoigner des miracles au siècle des Lumières : les relations de Saint-Médard, écritures et narrations* a paru en 2015 aux éditions Classiques Garnier.

Nicolas Brucker est professeur à l'Université de Lorraine, membre du laboratoire Écritures (EA 3943). Spécialiste de littérature française du xviiie siècle, il s'intéresse aux questions religieuses (apologétique, roman édifiant, pédagogie chrétienne, Bible) en lien avec les enjeux et les formes littéraires. Il a collaboré au *Dictionnaire des anti-lumières et des antiphilosophes* (D. Masseau éd.), et travaille actuellement à une édition collective du théâtre d'éducation (M.-E. Pagnol-Diéval éd.).

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Tunis, **Beya Dhraïef** est Docteure de l'Université Sorbonne-Nouvelle. En dehors d'investigations récentes sur les conditions des femmes francophones et les réécritures romanesques contemporaines, elle étudie surtout l'influence de la philosophie morale sur le théâtre du xviii[e] siècle. Auteure d'une thèse sur *Cynisme et amoralité dans la comédie de Dancourt à Marivaux,* elle a coorganisé en 2014 le colloque «Théâtre et charlatans en Europe moderne». Beya Dhraïef est chargée de cours à l'Université Paris 12 et Paris 13.

John Dunkley, professeur émérite de l'Université d'Aberdeen, a publié des études sur les dramaturges français du XVIIIe siècle (y compris Destouches, Regnard, Boindin, Sedaine) et a édité des textes de ces auteurs et d'autres. Il a travaillé aussi sur les jeux de hasard, et sur les problèmes de l'édition des textes anciens. Ses travaux récents portent sur les transferts culturels européens (Morellet et Radcliffe, Destouches à Londres). Il participe à l'édition chez Garnier des Œuvres de Destouches.

Maître-assistant en littérature russe à l'Université de Lausanne, **Alexeï Evstratov** étudie les faits littéraires et artistiques de manière comparative. Sa recherche s'organise autour de trois grands pôles : spectacles et société dans l'Europe des XVIII[e] et XIX[e] siècles; littérature et histoire, du XVIII[e] siècle à nos jours; théories esthétiques et pratiques culturelles. En 2016, il a publié *Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743-1796) : l'invention d'une société* et il a édité, avec Andrei Zorin et Andreas Schönle, *The Creation of a Europeanized Elite in Russia, 1762-1825: Public Role and Subjective Self* (2016).

Ioana Galleron est professeur de littérature française et humanités numériques à l'Université Sorbonne-Nouvelle. Elle étudie le théâtre français de la période 1680-1750, sur lequel elle a publié une monographie intitulée *La Comédie de mœurs sous l'Ancien Régime* (Oxford, OUSE, 2017). Tout récemment, elle a coordonné un numéro spécial de la *Revue d'historiographie du théâtre* (janvier 2018), qui explore les apports du digital pour l'étude du théâtre en tant que texte ou en tant que représentation.

Rotraud von Kulessa est professeure de littératures française et italienne à l'Université d'Augsburg. Spécialiste des auteures des xviii[e] et xix[e] siècles en France et en Italie, elle a publié une édition annotée et commentée des *Lettres d'une Péruvienne* (Paris, 2016) et *Entre la reconnaissance et l'exclusion. La position de l'Autriche dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque 1900* (Paris, 2011) ainsi que *Démocratisation et diversification. Les littératures d'éducation au siècle des Lumières* (Paris, 2015). Elle co-dirige le projet ANR/DFG EDULUM : Éducatrices du 18[e] siècle. Le cas de Marie Leprince de Beaumont.

Ancienne élève de l'ENS Fontenay-aux-Roses, agrégée d'allemand, **Elsa Jaubert** est actuellement Maître de conférences en études germaniques à Normandie Université, Unicaen, et membre de l'équipe de recherche ERLIS (EA4254). Elle a publié de nombreux articles sur les transferts culturels dans le théâtre européen du xviii[e] siècle, ainsi qu'un ouvrage issu de son doctorat, intitulé *De la Scène au salon. Le modèle français dans la comédie allemande des Lumières*, paru en 2012 aux Presses Universitaires de Paris Sorbonne. Elle travaille actuellement à une traduction de trois comédies de jeunesse de Lessing pour les Classiques Garnier.

Paul Pelckmans est professeur de littérature française et générale à l'Université d'Anvers. Il développe des recherches aux confins du roman d'Ancien Régime et des « mentalités », notamment sur les mises en scène littéraires de la mort et sur les enjeux anthropologiques de la 'sensibilité'. Parmi ses publications, on souligne *Le Problème de l'incroyance au XVIII*e *siècle*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2010 ; *La Sociabilité des cœurs. Pour une Anthropologie du roman sentimental*, Amsterdam, Rodopi, 2013 ainsi que *De Wereld van La Fontaine*, Antwerpen, Vrijdag, 2017.

Dominique Quéro est professeur de littérature française du XVIIIe siècle à l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Ses recherches portent sur la comédie et sur l'évolution des formes comiques, la satire et la parodie, les rapports entre littérature et société au siècle des Lumières. Co-éditeur des actes de colloques sur Regnard, Collé, Favart, il travaille sur les théâtres de société (surtout avant 1750) et a publié des pièces inédites du comte de Caylus pour le château de Morville (1738-1740).

Jacqueline Razgonnikoff a fait des études de philologie classique (latin, grec, sanskrit) à l'Université de Liège et a été Bibliothécaire-archiviste à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française (1976-2006). Historienne du théâtre et plus particulièrement de la pratique théâtrale, elle a pour domaine de spécialités : la Comédie-Française, Molière, le théâtre de l'époque révolutionnaire, le théâtre romantique. Elle participe à la publication du Théâtre complet d'Alexandre Dumas. Dernières publications : *Le Paris de Molière,* éditions Alexandrines, Paris, 2016. *La Comédie-Française au Théâtre aux armées. Souvenirs du front, 1916-1919*, Orléans, 2016.

Guy Spielmann est enseignant-chercheur à Georgetown University (Washington). Il travaille sur les arts du spectacle à l'aube des temps modernes, et en particulier sur la scénographie et les genres non-littéraires tels que le théâtre de foire et la commedia dell'arte. Il a publié plus de soixante-dix articles, ainsi que *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos : Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715* (Champion, 2002), et *Parades* (Éditions Lampsaque, 2006), sur les comédies foraines réinventées par le théâtre de société. Il prépare actuellement l'édition du théâtre français de Dufresny (Classiques Garnier) et a co-dirigé avec Martial Poirson le numéro 49 de *Dix-Huitième Siècle,* « Une Société de spectacle » (2017).

Ater à l'Université de Picardie Jules Verne, **Virginie Yvernault** a récemment soutenu, à Paris-Sorbonne, une thèse menée sous la direction de Pierre Frantz : *Révolution et figaromania. Réception, usages et significations du théâtre de Beaumarchais, XVIII*e*-XIX*e *siècles*. Elle a abordé les circulations théâtrales européennes dans le cadre d'un séjour de recherche à Oxford. Elle a publié « *Figaromania in Europe* »*,* dans P.-Y. Beaurepaire, P. Bourdin et C. Wolff (dir.), *Moving scenes* : *the circulation of music and theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford, 2018 et, dans la revue *Dix-huitième siècle* (n° 48, 2016) « La femme adultère au tribunal de l'opinion : l'affaire Kornmann. Genre et culture politique à la veille de la Révolution ».

Certifié en lettres modernes, **David Yvon** est doctorant contractuel en littérature française du XVIIIe siècle et exerce la fonction de moniteur en langue et littérature française à l' Université Bordeaux Montaigne. Placé sous la direction de Catherine Ramond, son travail de recherche est consacré à la poétique du secret chez Sade.

S'intéressant aux échanges entre l'œuvre clandestine de Sade et son œuvre « officielle », David Yvon est également l'auteur de plusieurs articles sur le théâtre sadien.

Index

Table des matières

TROISIÈME PARTIE

Fortune et infortune de Destouches sur les scènes européennes



EDITIONS DE L'UNIVERSITE DE BRUXELLES

Fondées en 1972, les Editions de l'Université de Bruxelles sont un département de l'Université libre de Bruxelles (Belgique). Elles publient des ouvrages de recherche et des manuels universitaires d'auteurs issus de l'Union européenne.

Principales collections et directeurs de collection

- Commentaire J. Mégret (Comité de rédaction : Marianne Dony (directeur), Emmanuelle Bribosia, Claude Blumann, Jacques Bourgeois, Jean-Paul Jacqué, Mehdi Mezaguer, Arnaud Van Waeyenbergh, Anne Weyembergh)
- Architecture, aménagement du territoire et environnement (Christian Vandermotten et Jean-Louis Genard)
- Etudes européennes (Marianne Dony et François Foret)
- Histoire (Eliane Gubin et Kenneth Bertrams)
- Histoire – conflits – mondialisation (Pieter Lagrou)
- Philosophie politique : généalogies et actualités (Thomas Berns)
- Religion, laïcité et société (Monique Weis)
- Science politique (Pascal Delwit)
- Sociologie et anthropologie (Mateo Alaluf et Pierre Desmarez)
- UBlire (Serge Jaumain)

Elles éditent trois séries thématiques, les *Problèmes d'histoire des religions* (direction : Sylvie Peperstraete), les *Etudes sur le XVIII*[e] *siècle* (direction : Valérie André et Brigitte D'Hainaut-Zveny) et *Sextant* (direction : Amandine Lauro et Cécile Vanderpelen-Diagre).

Les ouvrages des Editions de l'Université de Bruxelles sont soumis à une procédure de *referees* nationaux et internationaux.

Des ouvrages des Editions de l'Université de Bruxelles figurent sur le site de la Digithèque de l'ULB. Ils sont aussi accessibles via le site des Editions.

Founded in 1972, Editions de l'Université de Bruxelles is a department of the Université libre de Bruxelles (Belgium). It publishes textbooks, university level and research oriented books in law, political science, economics, sociology, history, philosophy, …

Editions de l'Université de Bruxelles, avenue Paul Héger 26 – CPI 163, 1000 Bruxelles, Belgique, EDITIONS@ulb.ac.be, http://www.editions-universite-bruxelles.be
Diffusion/distribution : Interforum Benelux (Belgique, Pays-Bas et grand-duché de Luxembourg) ; SODIS/ToThèmes (France) ; Servidis (Suisse) ; Somabec (Canada).

Destouches et la vie théâtrale

Célèbre de son vivant aussi bien à la Comédie-Française que sur les autres scènes françaises et européennes, auteur de deux des plus grands succès du siècle, avec *Le Philosophe marié* (1729) et *Le Glorieux* (1732), Destouches bénéficie actuellement d'un certain regain d'intérêt pour le répertoire comique de la première modernité. Son théâtre se situe entre tradition et innovation, entre comique et sérieux, entre édification et plaisir. On y reconnaît diverses influences, notamment celle du théâtre anglais, mais également celle de Molière, dont il cherche à se démarquer tout en rendant hommage à son modèle indépassable. Ce répertoire essentiel de la première moitié du XVIIIe siècle appelle des perspectives variées qui articulent l'étude d'une dramaturgie à vocation morale, étayée par une poétique d'un nouveau genre préfigurant le drame, impliquée dans les grandes questions sociales, économiques, juridiques et politiques de son temps.

Ce volume s'inscrit dans le renouvellement actuel de la lecture de Destouches. Il rassemble les articles de chercheurs et d'artistes soucieux de le remettre en scène, de lui redonner sa juste place dans le paysage théâtral, aux côtés des Regnard, Dufresny, Gresset, et même Voltaire et Marivaux. Il a pour ambition de montrer la complexité de cette œuvre hybride et de mettre au jour les mécanismes de sa notoriété

Prix : 23 €



www.editions-universite-bruxelles.be